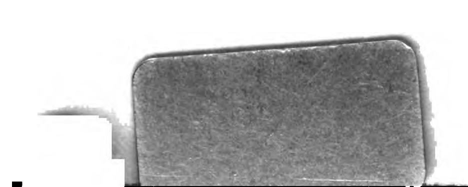




BEITRÄGE
ZUR
NEUEREN LITERATURGESCHICHTE
HERAUSGEGEBEN VON
DR. W. WETZ, O. Ö. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT FREIBURG
I. BAND :: 1. HEFT

THOMAS RYMERS
DRAMATISCHE KRITIK

VON

ALBERT HOFHERR



HEIDELBERG 1908
CARL WINTERS UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG

Verlags-Archiv Nr. 203.



MEINER LIEBEN MUTTER

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung.

Die folgende eingehende Darstellung von Rymers dramatischer Kritik bedarf ein Wort der Rechtfertigung.

Thomas Rymer gilt heutzutage im allgemeinen als der Typus eines verständnislosen Kritikers. Während er zu seiner Zeit und noch das ganze 18. Jahrhundert hindurch großes Aufsehen erregte und für einen sehr ernst zu nehmenden Gegner des heimischen Dramas galt, ist es jetzt Übung geworden, ihn vollständig über die Achseln anzusehen. Vor allem hat Macaulay, der ihn in seiner Besprechung von Boswells Johnsonbiographie als den „worst critic that ever lived" bezeichnet hat, seinen schlechten Ruf verursacht. Und wenn auch Saintsbury das ganze Gewicht seiner Autorität für die Richtigkeit dieses Urteils in die Wagschale geworfen hat, so ist es doch unsere feste Überzeugung, daß Rymer damit Unrecht getan wird. Seine Kritiken sind an sich beachtenswert, und vor allem für die Entwicklung der Shakespearekritik von Bedeutung. Seine Besprechung des „Othello" ist der erste größere Versuch, Shakespeare an einem bestimmten kritischen Maßstab zu messen. Überdies hat er einige Eigenheiten dieses Dichters, wie z. B. seine Widersprüche in der Behandlung der Zeit, zum ersten Male ernstlich bezeichnet. Hierdurch, und namentlich auch durch seine maßlosen Angriffe, denen seine anerkannte Gelehrsamkeit einen besondern Nachdruck verlieh, zwang er die folgenden Kritiker bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, sich mit ihm immer wieder auseinanderzusetzen.

Daneben ist noch eine andere Überlegung für dieses Unternehmen bestimmend gewesen. Rymers kritische Schriften nämlich sind außerordentlich schwer zugänglich [1]. Interessierte Kreise hatten daher aus diesen und ähnlichen Gründen schon früher die Notwendigkeit eingesehen, Rymers beide Kritiken einem weiteren Publikum zugänglich zu machen. So hatte die New-Shakespeare Society einen Neudruck derselben in Aussicht genommen, welcher Plan aber infolge der Auflösung der Gesellschaft sich zerschlug. Er wird nun in folgendem in etwas veränderter Form wieder aufgenommen; Rymer soll in dieser Darstellung seiner Ansichten möglichst selbst zu Worte kommen, damit dem Leser eher eine Nachprüfung möglich werde. Besonders ist bei Besprechung der Kritik des Othello auf einen engen Anschluß Wert gelegt worden.

[1] „Whether these were originally published in very small numbers; whether the common-sense of mankind rose against them and subjected them in unusual proportions to the ‚martyrdom of pies'; or whether (by one of Time's humorous revenges) the copies have been absorbed into special collections relating to that *altissimo poeta* whom Rymer blasphemed, I cannot say. But it is certain that very good libraries often possess either none or only a part of them, and that on the rare occasions on which they appear in catalogues they are priced at about as many pounds as they are intrinsically worth farthings."

Saintsbury, History of Criticism. London 1902. II 391.

Thomas Rymers dramatische Kritik.

I. Rymers Leben.

Die kritische Literatur des 17. Jahrhunderts ist bei den Engländern und Franzosen, den Hauptträgern damaliger Kultur, von einer überraschenden Ausdehnung; aber doch kann man nicht sagen, daß in jener Zeit die literarische Kritik im allgemeinen den Anspruch erhebe, für sich allein betrachtet und gewürdigt zu werden. Es sind vor allem die theoretischen Fragen, die den Kunstrichter zur Behandlung einladen. Man ist bestrebt, das ganze Gebiet der Dichtkunst fein säuberlich in ein System zu bringen und sieht im großen und ganzen seine Aufgabe als befriedigend gelöst an, wenn es gelungen ist, die vielen Gattungen der Poesie recht scharf voneinander zu scheiden, und wenn man über Furcht und Mitleid und andere Punkte der Poetik des Aristoteles sich recht tüchtig den Kopf zerbrochen hat. Es ist ja richtig, daß man dabei den gegenwärtigen Zustand der Literatur doch nicht aus den Augen läßt; es fehlt fast nie die Absicht, auf die künstlerische Produktion der zeitgenössischen Dichter einen Einfluß auszuüben. Man vergleicht die modernen Dichter mit den klassischen und untereinander und weist deren Fehler und Vorzüge nach. Aber die leitenden Motive sind in letzter Linie doch meistens theoretische; man versucht das Wesen der Poesie zu ergründen und auf eine ratio-

nale Form zu bringen. Mit andern Worten: der Kritiker hat sich vom Ästhetiker noch nicht losgelöst, oder steht ihm doch wenigstens nicht gleichberechtigt gegenüber, und wie man unschwer begreift, leidet oft die Sache darunter not. Wenn man soeben Schulmeinungen klargelegt hat, so neigt man leicht dazu, den Tatsachen Gewalt anzutun.

Muß so das eigentlich kritische vor einem lehrhaften Moment zurücktreten, so erfährt es eine weitere Schwächung dadurch, daß viele und nicht die unbedeutendsten Kritiker — es genügt an Dryden und Corneille zu erinnern — ihre Gedanken in Vorreden zu eigenen Dichtungen niederlegen. Wenn nun ein Dichter über sein eigenes Werk sich ausspricht, so sieht er ja infolge seiner Vertrautheit mit Stoff und Handwerk sehr oft erheblich schärfer als der bloße, nicht ausübende Theoretiker; aber doch kann niemand bestreiten. daß in der Mehrzahl der Fälle das so in die Erörterungen hereinkommende subjektive Element den Wert und die objektive Gültigkeit der vorgetragenen Gedanken ungünstig beeinflussen. Sollte für andere Zeiten dieser Satz nicht gelten, so muß er doch für das 17. Jahrhundert aufrecht erhalten werden. Wer die Vorreden Corneilles gelesen hat, der weiß, welch halsbrecherische Auslegerkünste der unglückliche Dramatiker anwendet, um seine dichterische Praxis mit der Lehre des Aristoteles in Übereinstimmung zu bringen[1].

Angesichts dieser Sachlage ist es nun entschieden

---

[1] „L'oeuvre critique de Corneille n'est dans son ensemble qu'un commentaire subtil et tour à tour triomphant et désespéré de la poétique aristotélicienne, ou pour mieux dire, un long duel avec Aristote. Par là, les trois *Discours,* les Préfaces et les *Examens* ont gardé l'intérêt d'une comédie."

Jules Lemaitre, Corneille et la Poétique d'Aristote. Paris 1880. p. 1.



bemerkenswert, daß im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts in England zwei Schriften kritischen Inhalts erschienen, die durchaus selbständig sein wollen, und die weder persönlich-polemische noch lehrhafte Tendenzen verfolgen. Sie nehmen dadurch in der Zeit eine gewisse Sonderstellung ein und haben schon aus diesem Grunde einen Anspruch auf Beachtung. Dazu kommt noch das hohe Ziel, das sie sich stellen: Reformation der gesamten dramatischen Literatur Englands. Nicht mehr sollen die englischen Tragiker fortfahren, im althergebrachten Stile Shakespeares, Beaumonts und Fletchers zu dichten, sondern ausschließlich sollen sie sich an die klassischen Muster halten. Nur auf diesem Wege könne die auf der Bühne herrschende Barbarei überwunden und ein goldenes Zeitalter der Poesie herbeigeführt werden. Der Mann, der mit solchen Forderungen vor seine Zeitgenossen zu treten wagte, kann nicht gerade ein ganz gewöhnlicher Mensch gewesen sein. Er war ein bedeutender Gelehrter und solider Jurist; sein Name ist Thomas Rymer. Seine erste kritische Abhandlung, „*The Tragedies of the last Age consider 'd . . .*“ erschien im Jahre 1678; die zweite, die unentbehrliche und ausdrücklich in Aussicht gestellte Ergänzung derselben, ließ lange auf sich warten. Erst 1692 gelangte sie als „Short view of English Tragedy“ zur Ausgabe.

Thomas Rymer[1] hat eine vielseitige Tätigkeit

---

[1] Eine ziemlich ausführliche Biographie von Rymer gibt das Dictionary of National Biography, vol. 50. In den Biographical Collections von Dr. Thomas Birch, die sich jetzt im Britischen Museum (Add. MS. 4423f. 161) befinden, existiert eine Lebensbeschreibung Rymers, vermutlich aus der Feder von Des Maizeaux. 1673?—1745, einem Literaten, der durch seine Beziehungen zu Bayle, Shaftesbury, Halifax und Addison, Warburton, Hume und besonders zu dem Philosophen Collins auf Interesse rechnen darf. Die Angaben von Des Maizeaux und alle sonstigen zugänglichen

entfaltet. Er war Jurist, Dichter, Kritiker und Geschichtschreiber. In der Ausübung seines juristischen Berufes scheint er kein Aufsehen erregt zu haben; dagegen hat er durch seine Tätigkeit auf historischem und literarischen Gebiete nicht verfehlt, die Blicke auf sich zu lenken: als Geschichtsforscher heute noch recht hoch geschätzt, ist er als Poet und literarischer Kritiker fast allgemein ein Gegenstand des Spotts und der Verachtung.

Sein Leben umfaßt die Jahre 1641 bis 1713. Er stammte aus einer angesehenen Familie Nordenglands, in der die presbyterianische Gesinnung eifrige Pflege fand. Der Vater von Thomas starb für sie; infolge seiner Teilnahme an dem „presbyterian rising“ von 1663 des Hochverrats angeklagt, wurde er 1666 in York gehängt. Auch auf die intellektuelle und moralische Konstitution des Sohnes wurde das Presbyterianertum von entscheidendem Einfluß. Im Jahre 1658 trat der junge Thomas ins Sidney-Sussex College zu Cambridge ein; die Universität verließ er, ohne einen akademischen Grad erlangt zu haben. Seit 1666 finden wir ihn als Mitglied von Gray's Inn. 1673 wurde er zur Ausübung der Rechtspraxis zugelassen (called to the bar).

Daß ein junger Jurist seine Mußestunden mit literarischer Beschäftigung ausfüllt, ist ein in der englischen Literatur häufig zu beobachtender Fall. Auch für Rymer besaß die Poesie eine größere Anziehungskraft als sein eigentlicher Beruf. Er übersetzte aus den Alten[1], dich-

---

Quellen sind von Thomas Duffus Hardy, für die Biographie Rymers verwertet worden, welche er seinem Syllabus ... of Rymer's Foedera, London 1869, vorausschickte.

[1] 1. Eine lateinische Anthologie aus Ciceros Werken, betitelt „Cicero's Prince“, 1668:

2. „The life of Nicias by Plutarch“, 1683, das in einer Sammlung der Lebensbeschreibungen Plutarchs, an der auch Dryden mitarbeitete, erschien.

tete lyrische Kleinigkeiten[1] und schrieb sogar eine Tragödie mit dem Titel „Edgar or the English Monarch, an Heroic Tragedy[2]", die die klassizistischen Regeln

3. Eine Übersetzung der 6. Elegie des dritten Buches der „Tristia" von Ovid. Sie befindet sich unter den „Miscellany Poems", herausgegeben von Dryden, 2. Ausg. 1692, p. 148.

[1] 1. „Poems to the Memory of Edmund Waller", 1688, aufgenommen in Drydens „Miscellany Poems".
2. Die lateinische Inschrift auf dem Grabe Wallers zu Beaconsfield (vermutlich).
3. Ein Gedicht auf die Ankunft der Königin Maria. 1689.
4. Andere Gedichte erschienen in Nickols' „Select Poems", 1780, und in der „Musa Proterva" von A. H. Bullen.

[2] Edgar, or the English Monarch; an Heroick Tragedy. By Thomas Rymer of Gray's Inn, Esq. Licensed Sept. 13, 1677. Roger L'Estrange, London. Printed for Richard Tonson, . . . 1678. Eine zweite Ausgabe erschien 1691, eine dritte 1693. Das Drama war mir nicht zugänglich.

Erich Schmidt, der in seinen Charakteristiken der dramatischen Behandlung des Elfridestoffes in der Weltliteratur eine interessante Studie gewidmet hat, hat das Stück Rymers übergangen. Erfolg hat unser Autor mit seinem Drama nicht gehabt, trotzdem es dre Auflagen erlebte. Der Drydensche Kreis, auch Dryden selber nicht ausgenommen, machte sich darüber lustig. Gildon, der eine Kritik der „Short view" verfaßt hat, war nahe daran, den „Edgar" unter seine kritische Lupe zu nehmen, um nachzuweisen, daß Rymer von Poesie auch gar nichts verstehe. „Some of my Friends, whose Authority was very great with me, wou'd needs have me examine *Edgar;* but there were two things that obstructed my complyance with them. — The first. That it was so abominably stor'd with Opium, that I cou'd not possibly keep my Eyes open to read it attentively; The other, That 'twas such a Banter in it self on Poetry and sense, that all the pains I cou'd take about it, would be only to give him the vanity of imagining it worth any Man's taking notice of." (Miscellaneous Letters and Essays on several Subjects . . . directed to John Dryden, . . . by several Gentlemen and Ladies. London. printed for Benjamin Bragg . . . 1694, p. 68.)

Wir wollen annehmen, daß Gildon nötigenfalls sein Urteil über den Edgar besser hätte motivieren können, als er es hier

peinlich genau einhält; denn in seinen theoretischen Ansichten huldigte er fast durchaus den französischen Klassizisten der jesuitischen Schule. Mit der Kunstlehre

---

getan hat. Aber dafür, wie man in jenen Zirkeln über Rymers dichterische Begabung urteilte, ist diese absprechende Kritik bezeichnend.

Die kurzen Angaben von Thomas Duffus Hardy (Syllabus of Rymer's Foedera I, Vorrede S. 19) mögen hier folgen:

„It is written in rhyme, and evidently alludes throughout to the recent political struggles of England. ‚This', he says, ‚I call an Heroick Tragedy, having in it chiefly sought occasions to extoll the English Monarchy; and having writ it in that verse which, with Cowley, Denham, and Waller, I take to be the most proper for epic poetry."

Addison kommt in No. 592 des „Spectator" (The Spectator in Eight Volumes, London 1726 printed for I. Tonson . . . vol. 8, p. 144) auf unser Stück zu sprechen und verspottet es in seiner gutmütigen Art. Er handelt von den neuen Bühneneffekten; seit kurzem seien Donner und Blitz, Wolken und Sturm ausnehmend verbessert worden. Auch mit einem Dutzend neuer „Showers of Snow" sei das Theater ausgestattet worden, „which, as I am informed, are the Plays of many unsuccessful Poets artificially cut and shreaded for that Use. Mr. *Rimer's Edgar* is to fall in Snow at the next acting of king *Lear*, in order to heighten, or rather to alleviate, the Distress of that unfortunate Prince; and to serve by way of Decoration to a Piece which that great Critick has written against".

Bemerkt soll werden, daß Walter Scott vom „Edgar" im „Essay on the Drama" (Collected Prose works, vol. 6, p. 366) sagt, dieses Stück beweise „that it was possible for a Drama to be extremely regular, and at the same time, intolerably dull".

Eine sehr ungünstige Vorstellung von dem Stück gibt auch *Genest* (Some Account of the English Stage, from the Restoration in 1660 to 1830. Bath 1832, vol I 218—225). Nachdem er überhaupt über Rymer ein sehr ungünstiges Urteil gefällt hat, berichtet er, daß jener, ebenso wie Ravenscroft, im „Edgar", Ethelwold sein Weib an den Hof bringen lasse, was nicht nur gegen die historische Wahrheit, sondern auch gegen den gesunden Menschenverstand verstoße, da es doch Ethelwolds Bestreben sein müsse, Alfrid vor den Augen des Königs zu bewahren. Die Sprache des Dramas sei

beschäftigte er sich in diesen Jahren überhaupt gern, und besonders zog ihn die Theorie des Dramas an. Eine Frucht dieses Studiums ist die Übersetzung der Gedanken über die Poetik des Aristoteles von Rapin, zu der er eine bemerkenswerte Vorrede schrieb[1], worin er sich über das Epos aussprach. Ferner gingen aus dieser Liebhaberei die beiden angeführten kritischen Studien hervor.

Doch seit 1684 tritt seine Beschäftigung mit der vaterländischen Geschichte mehr in den Vordergrund, und je weiter er in den Jahren fortschreitet, desto mehr füllt sie sein Denken aus. In diesen historischen Arbeiten gelangt er erst zur Erkenntnis seines wahren Berufes;

---

unnatürlich und voll Bombast. Genest stützt diese Behauptung durch eine Reihe von Zitaten und kommt zu dem Schluß: kein Stück könne „differ more from the practice of the ancients and the common sense of all Ages".

Damit können wir die Besprechung des „Edgar" schließen.

[1] Rymers Übersetzung der Bemerkungen Rapins über die Poetik des Aristoteles scheint in deutschen Bibliotheken nicht vorhanden zu sein. Sie war mir unzugänglich. Da die vorliegende Arbeit sich die Darstellung der dramatischen Kritik Rymers zur Aufgabe stellt, so liegt ihr Gegenstand auch außerhalb des Rahmens dieser Studie. Es mag hier genügen, auf den ziemlich ausführlichen Bericht Saintsburys zu verweisen. Saintsbury ist auf Rymer als dramatischen Kritiker sehr schlecht zu sprechen; dagegen erkennt er den Wert der „Vorrede" an. Er urteilt darüber:

„Had Rymer done nothing more than this in criticism it would indeed be absurd to call him our best critic (wie Pope es getan haben soll), but it would be still more absurd to call him our worst. There is fair Knowledge, there is fair common-sense judgment; the remarks on Chaucer are merely what might be expected, and on Spenser rather better than might be expected; the detailed censure is correct enough: and though there cannot be said to be any great appreciation of poetry, there is interest in it. Above all, if the piece stood alone, we should hardly think of detecting in it even a murmur ef the pedantic snarl which is the one unpardonable sin of a critic."

History of Criticism II 393. London 1902.

seine schöngeistige Tätigkeit hat in seinem Leben nur die Bedeutung einer Episode. Die reife Frucht dieser neuen Interessen sind die Foedera, welche eines der allerwichtigsten Quellenwerke zur englischen Geschichte darstellen.

Seinen Ruhm haben die Foedera der Nachwelt überliefert, und es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß sie ihn dauernd festhalten werden. Auch zu seinen Lebzeiten hatte das Werk Ehrungen für ihn im Gefolge, denn 1692 wurde ihm, jedenfalls auf Betreiben des Earl of Dorset, die Stelle eines Hofhistoriographen übertragen. Das mit dem Amt verbundene Gehalt, das zudem nicht regelmäßig ausbezahlt wurde, reichte aber nicht hin, um ihm und seiner Familie ein auskömmliches Dasein zu sichern. Besonders war es die Publikation der Foedera, eines für die damalige Zeit riesigen Unternehmens, das ihn finanziell ruinierte. So kam es, daß in Rymers Haus das Elend oft zu Gaste war. Es ging mit ihm von Jahr zu Jahr bergab. Thomas Duffus Hardy gibt[1] eine anschauliche Schilderung seiner Lebensumstände aus dem Anfang der neunziger Jahre: „Of Rymer's personal character and the circumstances of his life at the time of his appointment to this important post (Herausgeber der Foedera), we know comparatively nothing. That he lived in an honourable intimacy with Hobbes and Waller there is no doubt, and that he addressed Bishop Nicolson as his ‚old aquaintance' is equally clear. Familiar allusions to various members of several noble families are scattered throughout his writings, and John Dunton styles him the ‚orthodox and modest Rymer'. Dr. Smith thought well of him, and George Stepney numbered him amongst his friends. In Thoresby's Diary he is alluded to, some years later,

---

[1] Syllabus of Rymer's Foedera, London 1869, preface, p. 25.

as „good old Mr. Rymer‘; and Bishop Kennett, writing after his death, mentions him with respect. Until this period of his life he appears to have spent his time in the country, probably in Essex, as might be inferred from various allusions in his poetical works . . . What were his pecuniary means at this period is equally unknown. He could not have inherited any property from his father, as all his possessions, goods, and chattels had been forfeited to the Crown on his attainder. Previously to his conviction he had assigned to his son a mortgage from a Mr. Wood of certain lands in Kirkby Wisk. Probably this mortgage was all that Rymer had for his support, except the small precarious income he may have derived from his publications, for literary labour at that time was so badly paid, that authors even of reputation and undoubted merit probably could not derive more than a pittance from the exercise of their pens. If the genius of Dryden was so ill requited, me may easily infer that the press was no fertile source of emolument to Rymer, who had little genius and no popularity. The salary attached to his office of 200 £ per annum, equal to about 333 £ 6 s 8 d of our present money, must have been a great boon to a man who, if the scurrilous attacks upon him may be trusted, was then living in object penury and distress.“ [1]

---

[1] Eine Ergänzung erfährt dieses freudlose Bild durch die satirische Schilderung, welche der „Garreteer Poet“ vom Rymerschen Haushalt entwirft: „In one corner of this poetical apartment stood a flock bed, and underneath it a green jordan presented itself to the eye, which had collected the nocturnal urine of the whole family, consisting of Mr. Rymer, his wife, and two daughters; three rotten chairs and a half seemed to stand like traps in various parts of the room, threatening downfall to unwary strangers; and one solitary table in the middle of this aërial apartment served to hold the different treasures of the whole family: there was now lying upon it, the first act of a comedy, a pair of yellow

Zu jeder, wenn auch noch so knappen Biographie eines Schriftstellers gehören einige Notizen über sein Weiterleben nach dem Tode. Wir sparen aber das hierher gehörige Material über Rymer bis nach der Darstellung seiner literarischen Kritik auf, um den Leser in stand zu setzen, sich selbst über den Wert oder Unwert der über ihn geäußerten Meinungen ein Urteil zu bilden.

II. Kurze Erörterung der klassizistischen Prinzipien und der Besonderheiten Rymers.

Rymer bezeichnet einen gewissen Höhepunkt der klassizistischen Kritik nicht etwa durch den in seinen Schriften enthaltenen Geist, sondern durch die Energie und die Unbeirrbarkeit der Anwendung ihrer Gesetze. Es sind nur wenige Gedanken, die ihn beherrschen, und die bei ihm immer wieder vorkommen; sie mögen im folgenden kurz angegeben werden. Wir erhalten so einen Ausschnitt aus der klassizistischen Theorie des

---

stays, two political pamphlets, a plate of bread and butter, three dirty night caps, and a volume of miscellaneous poems. The lady of the house was drowning a neck of mutton in meagre soup, and their two daughters sat in the windows mending their father's brown stockings with blue worsted. Such was the mansion of Mr. Rymer, the poet; and to complete his misfortunes, instead of an expected reward for his works from a nobleman, he brought home as a present little Pompey (anscheinend ein Hündchen). This so exasperated his wife, that with savage hands she seized his works on the table, and was going to commit them to the flames, but her husband's voice interrupted her, crying out, — ‚See! see! see! my dear, the pot boils over, and the broth is all running into the fire‘. This, luckily, put an end to their debate; they sat down to dinner without a table-cloth, envying one another every morsel that escaped their own mouths.“

(Caulfield's Portraits, Memoirs and Characters of Remarkable Persons, etc. 1819, vol. I, p. 50.) Angeführt bei Hardy, l. c. preface p. 24 Anm.

Dramas, aus dem sich die wesentlichen Momente derselben ersehen lassen.

1. Grund- und Eckstein des Systems ist die Lehre von der Fabel und ihrer Allgemeinheit. Die Fabel wird innerhalb des Dramas als das eigentlich Poetische angesehen; aus ihrer Gestaltung vermeint man am besten das Genie des Dichters und den Wert seiner Leistung erkennen zu können.

Diese hohe Stellung, die man der Fabel einräumt, eine von Lessing noch durchaus vertretene Meinung, ist bekanntlich rein aristotelischen Ursprungs[1]. Dasjenige nun, was nach klassizistischer Theorie, die sich auch hierin streng an Aristoteles anschließt (Poetik, Kap. 9), dem Dichtwerk seinen Wert verleiht, ist die Allgemeinheit der Fabel. Auch heute noch wird die Ansicht von der Allgemeinheit der Dichtung vielfach geteilt; man sieht aber dann das Allgemeine der Poesie mehr in dem höheren Zusammenhang zwischen Charakter und Schicksal, wie wir z. B. einen solchen bei Shakespeare stets gewahrt finden[2]. Die Allgemeinheit der klassizistischen Zeit aber besteht in der Konstruktion einer von allen Zufälligkeiten des empirischen Treibens gereinigten Wirklichkeit, in der ideale, philosophische Gesetze herrschen, in der alles Harmonie und Gesetzmäßigkeit, Vernunft,

---

[1] Poetik, z. B. im cap. 6:

. . . Also bezwecken die tragischen Dichter durch das Vorführen der Handelnden nicht die Nachahmung der Charaktere, sondern sie bringen die Charaktere mit zur Darstellung wegen der Handlungen. Folglich sind die Geschehnisse und die Fabel (Sujet) Endzweck der Tragödie, der Endzweck ist aber bei allem das Wichtigste . . . Die Fabel also ist das Erste, ist gleichsam die Seele der Tragödie . . .

(Nach der bequem zugänglichen Übersetzung von K. Stich bei Reklam.)

[2] Vgl. Wetz, Über das Verhältnis der Dichtung zu Wirklichkeit und Geschichte. Zeitschr. f. vgl. Ltg. N. F. Bd. 9, S. 146.

Zusammenhang und Ordnung ist. Auf die rationale Erkenntnis, auf die Befriedigung des Verstandes, kommt hier alles an. Dieses Ideal einer vollkommenen Welt, dessen klassische Schilderung sich im 79. Stück der Hamburger Dramaturgie findet[1], hat in erster Linie gewisse abstrus anmutende Ansichten bei Rymer verschuldet. Es ist gelegentlich nötig, sich daran zu erinnern, daß es doch eine hohe Auffassung der Poesie ist, die darin zum Ausdruck kommt, und die nicht unwert ist, daß man ihr manches verzeiht.

Die ideale Welt in der Dichtung kann man sich nach dieser Theorie nicht vorstellen, ohne eine ihr zu Grunde gelegte Idee, das heißt eine hohe sittliche Wahrheit, die das Ganze zusammenfaßt und zusammenhält, und die sich zur Fabel gerade so verhält wie diese zum Stücke selber. Die Güte des Werkes aber beurteilt

---

[1] Lessing spricht da von dem Unwillen, das die Schilderung des unverdienten Unglücks der Königin Elisabeth und der Prinzen in Richard III. von Weiß beim Zuschauer erregen müsse, und läßt den Einwand nicht gelten, daß die Darstellung sich doch auf etwas gründe, das wirklich geschehen sei. Er fährt fort: „Das wirklich geschehen ist? Es sei: so wird es seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhang aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derentwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plan der Dinge suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen; und er vergißt diese seine edelste Bestimmung so sehr, daß er die unbegreiflichen Wege der Vorsicht mit in seinen kleinen Zirkel flicht und geflissentlich unsern Schauder darüber erregt? — O verschont uns damit, die ihr unser Herz in eurer Gewalt habt!“

sich nach der Intensität, mit welcher diese Idee durch alle, auch die kleinsten und nebensächlichsten Figuren und Geschehnisse, hindurchschimmert.

2. Der Lehre von der Allgemeinheit der Fabel entspricht die Theorie des allgemeinen Charakters. Auch sie geht auf das 9. Kapitel der aristotelischen Poetik zurück. Es wird da von Personen von einem gewissen Typus gesprochen, welcher Ausdruck in seinem Zusammenhang eine doppelte Deutung zuläßt, eine mehr innerliche und eine mehr äußerliche. Die innerliche Auffassung, die wir heute bevorzugen, kann dahin formuliert werden, daß unter Tilgung alles zufälligen und bloß Individuellen der Charakter in der dichterischen Darstellung sozusagen zum Typus seiner selbst erhoben wird, damit der ideale Zusammenhang zwischen Charakter und Schicksal um so deutlicher hervortrete[1]. Dieser spezifisch modernen Auffassung von der Allgemeinheit des Charakters steht die mehr äußerliche, alte, gegenüber, die übrigens auch noch bei Lessing zu finden ist[2]. Diese sieht die Allgemeinheit des Charakters darin, daß

---

[1] Vgl. Wetz l. c. S. 148.

[2] Lessing polemisiert zwar sehr energisch gegen Diderot, der bekanntlich vorgeschlagen hatte, nicht mehr die Charaktere, sondern die Stände auf die Bühne zu bringen (H. Dr. 86. St.). Allein wenn Lessing im 34. Stück das Element des Gewalttätigen in der Person eines Sultans nicht vermissen will, so kann darin nichts anderes als ein Rest dieser hergebrachten Anschauung erblickt werden. Ebenso äußert er einen rein klassizistischen Gedanken, wenn er im 30. Stück Corneille deswegen scharf kritisiert, weil dieser in der Rodogune die Cleopatra aus Ehrgeiz und nicht aus Liebe oder Eifersucht handeln lasse, wie es der Natur des Weibes angemessener sei. Übrigens zeigt gerade der Frauencharakter, daß man sich hüten muß, die Vorstellung des allgemeinen Charakters im Sinn des 17. und auch teilweise des 18. Jahrhunderts, als gar zu falsch anzusehen. Vgl. dazu die treffenden Bemerkungen Butchers in Aristotle's Theory of Poetry and fine Art. London 1902, p. 399.

derselbe die typischen Merkmale von Beruf und Stand, Stellung, Geschlecht, Glücksumständen und ähnlichem aufweise.

Ihre theoretische Ausbildung hat diese Lehre erfahren, durch ihre Verquickung mit der Lehre von den moeurs, wie die Franzosen, den manners, wie die Engländer, und den Sitten, wie Lessing sagt. Das ganze Rezept der klassizistischen Charakterkritik liegt in der folgenden Anweisung Rapins: „. . . mais la Poësie représente les esprits par leurs moeurs: et la regle la plus universelle pour peindre *les moeurs*, *est de représenter chaque personne dans son caractère:* un valet avec des sentiments bas, et des inclinations serviles: un Prince avec un coeur liberal et un air de majesté; un Soldat fier, insolent, farouche; une femme vaine, timide, volage; un vieillard avare, circonspect, soupçonneux . . . Il faut enfin que les moeurs soient proportionnées à l'âge, au sexe, à la qualité, aux emplois, et à la fortune des personnes; et c'est particulierement dans le second livre de la Rhetorique d'Aristote, et dans la Poëtique d'Horace, qu'on peut aprendre ce secret.“ [1]

3. Wie man an Fabel und Charaktere die Forderung der Allgemeinheit stellt, so verlangt man von ihnen auch, daß sie fähig seien, Mitleid und Furcht zu erregen.

Über kaum eine andere Frage der Poetik ist so viel geschrieben worden, als gerade über diese. Die aristotelische Definition der Tragödie als der „nachahmenden Darstellung einer ernsten (edeln) Handlung, die in sich abgeschlossen ist und eine bestimmte Größe hat, in verschönerter Sprache . . . vorgeführt von handelnden Personen . . ., deren Aufgabe es ist, durch

[1] La Haye 1725, vol. II. Reflexions sur la Poetique en general, cap. 25.

Furcht (Erschütterung) und Mitleid die Katharsis dieser Affekte zu bewirken", ist auf die sonderbarste Weise verstanden und ausgedeutet worden. Der Streit der Meinungen drehte sich besonders um die Frage der Reinigung. Obwohl fast jeder Kunsttheoretiker des 17. Jahrhunderts eine eigene Auffassung dieser Stelle aufweisen möchte, so kann man doch im allgemeinen sagen, daß die damalige Zeit im großen ganzen der Ansicht war, Aristoteles lehre eine Reinigung aller unserer Leidenschaften.

Es ist nun bemerkenswert, daß Rymer im Anschluß an Rapin in diesem wichtigen Punkte eine Stellung einnimmt, die ihn von seinen Zeitgenossen unterscheidet, und die ihn mit einem Manne wie Lessing sich eng berühren läßt. Lessing glaubte eine vollkommen neue Auffassung jener vielumstrittenen Definition des Aristoteles gegeben zu haben, als er die Meinung vertrat, der Grieche wolle die Aufgabe der Tragödie in einer Reinigung der Affekte Mitleid und Furcht sehen. In der Tat hat aber Rapin, den Lessing bei der Abfassung der Dramaturgie merkwürdigerweise nicht vor Augen gehabt zu haben scheint, etwas ganz ähnliches gelehrt. Seine Anschauungen, die auch die von Rymer sind, können nicht verfehlen, Interesse zu erregen; sie sind ein schönes Beispiel seiner scholastisch geschulten Denkweise:

„Ce Philosophe avoit reconnu deux défauts importans à regler dans l'homme, l'orgueil et la dureté, et il trouva le remede à ces deux défauts dans la Tragédie. Car elle rend l'homme modeste, en lui représentant des Grands humiliez; et elle le rend sensible et pitoyable, en lui faisant voir sur le Theatre les étranges accidens de la vie, et les disgraces imprévûes ausquelles sont sujettes les personnes les plus importantes. Mais parce que l'homme est naturellement timide, et compatissant, il peut tomber dans une autre extremité, d'être ou trop craintif, ou trop pitoyable: la trop grande crainte



peut diminuer la fermeté de l'ame, et la trop grande compassion peut diminuer l'équité. La Tragedie s'occupe à regler ces deux foiblesses: elle fait qu'on s'aprivoise aux disgraces, en les voyant si frequentes dans les personnes les plus considerables, et qu'on cesse de craindre les accidens ordinaires, quand on en voit arriver de si extraordinaries aux Grands. Et comme la fin de la Tragedie est d'aprendre aux hommes à ne pas craindre trop foiblement des disgraces communes, et à ménager leur crainte: elle fait état aussi à leur aprendre à ménager leur compassion, pour des sujets qui la méritent. Car il y a de l'injustice d'être touché des malheurs de ceux qui meritent d'être miserables."

(Reflexions sur la Poetique en Particulier, cap. 17.)

Es ist nicht uninteressant, diese theoretische Berührung Rymers und Rapins mit Lessing festzustellen, wenn auch in der Praxis der Kritik es im allgemeinen keinen Unterschied machen wird, ob man glaubt, die Katharsis beziehe sich auf Mitleid und Furcht allein oder auf die übrigen Affekte, wie Liebe und Ehrgeiz usw. Die vor allem entscheidende Frage für die Praxis wird es sein, ob der Kritiker überhaupt eine Erregung von Mitleid und Furcht verlangt, denn hieraus folgt mit Notwendigkeit die Ablehnung des tragischen Verbrechers.

Lessing machte bekanntlich prinzipiell die Theorie von Mitleid und Furcht zum Ausgangspunkt seiner Kritik der Tragödie, ebenso tut Rymer das durchaus; wer nun Lessing als einen großen Kunstrichter ansieht, wird angesichts der Wichtigkeit und der vielen und wichtigen Folgen jener Theorie nicht umhin können, auch Rymers Kritik für nicht ganz so unsinnig anzusehen, wie es oft getan wird. Überhaupt besitzt Rymers geistige Beschaffenheit eine gewisse Verwandtschaft mit der Lessings. Man findet gelegentlich auch in Nebensächlichkeiten überraschende Entsprechungen.

Die wichtigste Folge der Mitleid- und Furchttheorie ist, wie bemerkt, die Verweisung des großen Verbrechers aus der Tragödie.

Rymer gelangt zu demselben Resultat auch von der Lehre der vollkommenen Welt des Dichters. Da infolge des moralischen Endzwecks der Tragödie durch sie das „Laster abscheulich" gemacht werden soll, so muß die Strafe viel schwerer sein, als es nach gewöhnlichen juristischen Begriffen notwendig wäre. Die Mittel des Dichters lassen es aber nicht zu, ein außerordentlich großes oder gar mehrfaches Verbrechen in einer Person gebührend zu bestrafen. Es werde sich in einem solchen Fall ein unangenehmes Mißverhältnis zwischen Schuld und Sühne bemerkbar machen; und unser sittliches Empfinden würde verletzt werden.

4. Rymer mag wohl die eben angeführte Überlegung zum erstenmal angestellt haben. Eine unzweifelhaft originelle Bereicherung des klassizistischen Systems stellt aber seine bis in alle Einzelheiten durchgeführte Lehre vom geeignetsten poetischen Rächer dar. Gerade auf dieser Lehre mag zum großen Teil die Ansicht von der Absurdität Rymers als Kritiker beruhen. Garnett[1], der Verfasser eines Aufsatzes über Rymer in der Retrospective Review[2], und andere, greifen gerade diesen Punkt hervor, um Rymer zu charakterisieren. Indessen hat unser Kritiker durchaus die Konsequenz auf seiner Seite. Stellt man sich einmal auf den Standpunkt, daß in der poetischen Welt alles mit Absicht geschehen und eine besondere Bedeutung haben müsse, so kann man auch der Frage gegenüber sich nicht gleichgültig verhalten, wessen Hand sich die Gerechtigkeit der Weltregierung bedient, um an einem Menschen die Bestrafung

[1] The Age of Dryden. London 1895, p. 152.
[2] Vol. I, p. 1. 1820.

zu vollziehen. Es ergibt sich dann, daß nur derjenige das Werkzeug der Vorsehung sein darf, der das meiste innerliche Recht dazu besitzt: „Die poetische Schicklichkeit", erklärt zum Beispiel Rymer, „wird nicht erlauben, daß solche Personen sich töten, denen die Gesetze des Duells nicht gestatten, gegeneinander in die Schranken zu treten;" und zur Erläuterung fügt er hinzu: „wenn ich mich nicht irre, so darf in der Poesie keine Frau einen Mann töten, wenn sie nicht in Bezug auf sittliche und sonstige Qualitäten ihm überlegen ist. Ebenso darf auch ein Diener den Herrn, noch viel weniger ein Untertan seinen König töten, oder umgekehrt[1]".

5. Aristoteles hat seine Untersuchungen über das Philosophische der Poesie nur angestellt, um über ihr Verhältnis zur Geschichte Klarheit zu schaffen.

Die Geschichte gibt ihm das Wahre, Faktische; sie ist ihm eine Sammlung von empirischen Tatsachen, die im allgemeinen zu sittlichen Wahrheiten kein Verhältnis haben. Dagegen kenne die Poesie nur das Wahrscheinliche, das planmäßige sittliche Geschehen. Die Geschichte könne daher der Poesie nur den Rohstoff liefern; aber ihr Wert sei deswegen für sie doch nicht gering. Denn eben weil das Geschichtliche geschehen sei, trage es den Stempel des Möglichen, des Wahrscheinlichen, an sich.

Man kann dieses Prinzip nun dahin überspannen, daß man verlangt, das poetisch Wahrscheinliche müsse immer das historisch Wahre zur Unterlage haben. Auf diese Meinung, die sich aber vergeblich auf Aristoteles beruft, denn dessen Ausführungen sind nichts anderes als eine Polemik gegen sie[2], sind nun Rapin[3] und Rymer

---

[1] Trag. 117.

[2] Butcher (Aristotle's Theory of poetry and fine Art., p. 168), der diese Ansicht als voraristotelisch bezeichnet.

[3] Reflex. en gen., cap. 20: „il (der Dichter) ne plairoit pas,

gekommen, während der übrige Klassizismus sich von diesem Fehler im allgemeinen ferngehalten hat. Lessing formuliert glücklich den aristotelischen und den allgemein klassizistischen Standpunkt: nur die historischen Charaktere, und von diesen nur die großen und allgemein bekannten, wie Brutus, Caesar, Alcibiades, sollen dem Dichter heilig sein; im übrigen könne er mit dem geschichtlichen Material machen, was ihm gut dünke[1].

Doch vor den Konsequenzen ihrer Ansicht haben auch Rapin und Rymer sich gehütet. Sie verlangen nicht, wie man eigentlich erwarten sollte, daß der Dichter nie seine Personen und Geschehnisse erfinden dürfe, auch gestatten sie ihm, die national und zeitlich bedingte Gefühlswelt und den Interessenkreis seiner Zuhörer zu berücksichtigen, um desto sicherer auf sie zu wirken[2].

6. Während Rymer in dieser Frage einen fühlbar zurückgebliebenen Standpunkt vertritt, unterscheidet sich seine Ansicht von dem Zweck der Poesie, nicht von

---

s'il n'avoit rien à dire que de veritable; et il ne seroit pas écouté, s'il n'avoit rien que de fabuleux. Ainsi l'Histoire et la fable doivent necessairement entrer dans la composition du sujet."

[1] Hamburger Dramaturgie. 23. St.

[2] Rapin schreibt vor:

„Au moins il faut tâcher de parler des moeurs conformément à l'opinion publique . . ."

Reflexions sur la Poetique en general, cap. 25.

Er ist ferner liberal genug, die französische Galanterie auf dem Theater zu dulden, trotzdem die Alten die Liebe von der Tragödie ferngehalten hätten: „Car en effet les passions qu'on représente deviennent fades et de nul goût, si elles ne sont fondées sur des sentimens conformes à ceux du Spectateur."

Refl. . . en part., cap. 20.

Rymer macht ebenfalls dem Nationalgeschmack der Engländer ein Zugeständnis, indem er den Dichtern erlaubt, ihre Theaterstücke durch „Incidents" und „Episodes" zu erweitern. Tragedies, p. 24.

der seiner Zeitgenossen. Es ist bekannt, daß man damals von der tragischen Poesie eine Verbesserung der Moral erwartete. Auch Lessings Anschauungen über das Drama tragen eine durchaus moralische Färbung. Nach dem Vorbild Rapins stellt Rymer die Poesie durchaus in den Dienst des Staatsgedankens. Deshalb sei die Tragödie so überaus wichtig, und geeignet, der Menschheit die größten Dienste zu erweisen, weil sie die Belehrung angenehm mache.

7. Vorteilhaft unterscheidet sich Rymer in der berühmten Frage von den drei Einheiten von seinen klassizistischen Kollegen. Von den Einheiten interessiert ihn eigentlich nur die echte, die der Handlung. Aus ihr leiten die andern ab, was sie an Berechtigung haben; Sonderwert kommt ihnen keiner zu, wenn auch ein durchaus vollkommenes Drama sie nicht entbehren könne. S. 24 der tragedies meint er: „Wenn etwa der Dichter mit seiner Fabel einen bestimmten Sinn verknüpfen will, so wird dieser ihn zur Einheit der Handlung führen. Und die Einheit der Handlung kann wohl nicht gut die Regel von der Zeit überschreiten, und diese beiden Einheiten zusammen werden nicht erlauben, daß der Dichter von der dritten zu sehr abweicht." Man bemerkt, wie locker und unbestimmt diese Sätze gefaßt sind. In der Tat hat Rymer über die zwei untergeordneten Einheiten in seiner ersten kritischen Schrift kein Wort verloren, obwohl er genügend Veranlassung gehabt hätte. In der short view ist allerdings eine Änderung eingetreten. Er macht da einmal eine sehr sarkastische Bemerkung sowohl über eine Verletzung der Einheit des Orts als auch der Zeit im Othello.

8. Es ist noch eine Anschauung zu betrachten, die man überrascht ist in einem solchen auf die Vernunft zugeschnittenen System zu finden: die Theorie von dem Wunderbaren in der Poesie.

Als das Wunderbare wird alles das bezeichnet, was gegen den gewöhnlichen Lauf der Natur ist, und als das Wahrscheinliche alles das, was der Meinung des Publikums entspricht[1]. Man bemerkt aus dieser Fassung, daß die aristotelische Definition von der Poesie als der Darstellung des im höheren Sinne Wahrscheinlichen, des Philosophischen, auch an der Wiege dieser Lehre Pate gestanden hat. Man geht von dem Gedanken aus, daß die moderne Poesie den ganzen Apparat des griechischen und römischen Götter- und Orakelwesens nicht entbehren könne, damit sie durch ungewöhnliche und überraschende Vorgänge das Gemüt des Lesers oder Hörers umso nachhaltiger beeinflusse. Die Lehre des Aristoteles von der Wahrscheinlichkeit der Poesie im Gegensatz zu der Wahrheit der Geschichte bietet nun eine bequeme theoretische Stütze dieser Ansicht.

Man glaubt dem aristotelischen Wahrscheinlichen zwei Begriffe als gleichwertig gegenüberstellen zu können: eine Wahrscheinlichkeit im engeren Sinne, die mit der historischen Alltagswahrheit identisch ist, und ein Wunderbares, das diese Wahrheit eindrucksvoll und bewunderungswürdig machen soll. Ein Dichtwerk wird demnach nur dann vollkommen sein, wenn diese beiden Elemente eine enge Verbindung miteinander eingegangen haben: wenn das Wunderbare wahrscheinlich, oder das Wahrscheinliche wunderbar geworden ist. Hamelius[2] findet, daß in dieser Verquickung recht eigentlich die neuklassische Theorie der Franzosen gipfele, und fügt bei, daß sie so den Grundsatz verdrehe und entkräfte, daß die Literatur von der Vernunft geleitet werden müsse. Es ist aber vielleicht richtiger, in dieser Lehre

---

[1] Rapin, Reflex en general, cap. 23.

[2] Die Kritik in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Leipzig 1897, p. 33.

keine Verläugnung, sondern eher eine Steigerung des rationalistischen Prinzips der klassizistischen Lehre zu erblicken, denn die ganze Wunderwelt wird durchaus verstandesgemäß begründet: das Wunderbare wird rationalistisch möglich, wenn die Götter selbst es verursachen[1].

III. Die „Tragedies of the last Age."

1. Die Einleitung.

Wie der Titel[2] angibt, hat das ganze Büchlein die Form eines Briefes an Fleetwood Shepheard[3]. Rymer, den wir uns als auf dem Lande wohnend[4] zu denken haben, motiviert diese Form, indem er zu Beginn seiner Abhandlung erzählt, daß er sich an mehreren Morgen nach dem St. James-Palaste, wo sein Freund wohnte,

---

[1] „Le changement de Niobé en rocher est une aventure qui tieut du merveilleux: mais elle devient vraisemblable dès qu'une Divinité à qui ce changement est possible, s'en mêle.

Rapin l. c. cap. 23.

[2] The *Tragedies* of *The last Age* Consider'd and Examin'd by the *Practice of the Ancients* and by the *Common Sense of all Ages*, in a *Letter* to Fleetwood Shepheard Esq. By Thomas Rymer, of Grays-Inn, Esquire. London; Printed for Richard *Tonson* at his Shop under *Grays-Inn* Gate, next Grays-Inn Lane, 1678.

Licensed, July 17, 1677. R. L'estrange.

Als Motto trägt das Titelblatt die Verse aus Horaz:

Clament periisse pudorem
Cuncti penè patres; ea quum reprehendere coner
Quae gravis Aesopus, quae doctus Roscius egit.

[3] Fleetwood Shepheard, ein Freund Buckhursts, des späteren Earl of Dorset, und Genosse seiner Ausschweifungen, Höfling von Einfluß unter Karl II. und Wilhelm III. Selbst Literat, erwarb er sich Verdienste als Gönner von jungen Dichtern. Im Leben von Prior z. B. spielte er eine maßgebende Rolle. Er starb in Copt-Hall, das ihm Buckhurst angewiesen hatte, im Jahre 1698.

[4] Jedenfalls in Sussex. Vgl. Th. Duffus Hardy, Syllabus, preface p. 25.

begeben habe, offenbar in der Absicht, um sich mit ihm über literarische Dinge zu besprechen. Da er ihn aber jedesmal verfehlt habe, habe er sich entschlossen, nicht mehr nach der Stadt zu kommen, bis er von der Rückkehr seines Freundes von Copt-Hall in Kenntnis gesetzt sei: „but because I meant not altogether to kill my self for my entertainment I provided me some of those *Master pieces* of Wit, so renown'd every-where, and so edifying to the *Stage*: I mean the choicest and most applauded *English Tragedies* of this last age; as *Rollo; A King and no King*; the *Maids Tragedy* by *Beaumont* and *Fletcher: Othello*, and *Julius Caesar*, by *Shakespear;* and *Catiline* by Worthy *Ben.*

These I perus'd with some attention, and some reflections I made; in which, how far I mistake your sense, that is, how far I am mistaken, I desire to be inform'd" (2).

Für diesmal kam aber Rymer nicht dazu, die Arbeit in dem angekündeten Umfang auszuführen. Vielleicht kehrte auch sein Freund etwas zu früh von seiner Reise zurück, genug, als er die Beaumont- und Fletcherschen Werke abgetan hatte, fand er, daß die Papiere schon für einen Band ausreichten. Mehr wollte er auch seinem Freunde auf einmal nicht zumuten, besonders wenn er in die Irre gegangen sei und zurechtgewiesen werden müßte.

Rymer beginnt seine eigentlichen Ausführungen mit einer Schilderung jenes Idealzustandes der tragischen Poesie in Griechenland, wo: „the *Theater* was wont to be call'd the *School of Vertue;* and *Tragedy* a *Poem* for *Kings*" (2), und wo eine Stadt wie Athen: „did tax and assess themselves, and laid out more of their publick Exchequer upon the representation of these Plays, than all their Wars stood them in, though sometimes both Seas and Land were cover'd with Pagan Enemies that invaded them" (2).

Es ist Rymers Ideal, diese Hochschätzung des Theaters für sein England und seine Zeit zurückzuerobern; und da er von der Unveränderlichkeit der menschlichen Natur überzeugt ist, so glaubt er, daß dieses Ziel nur dann sicher erreicht werden könnte, wenn man die Methoden befolge, welche die Griechen selber zur Herbeiführung der Hochblüte ihrer tragischen Literatur angewandt hätten.

Indem er so eine prinzipielle Umkehr der dramatischen Produktion anstrebt, sieht er ein, daß er tiefer gehen müsse, als es die Kritik bis jetzt getan habe. Er sagt daher, und diese Stelle ist für seinen Standpunkt sehr bezeichnend:

„I would not examin the *proportions*, the *unities* and *outward* regularities, the *mechanical part* of Tragedis: there is no talking of Beauties when there wants Essentials; 'tis not necessary for a man to have a nose on his face, nor to have two legs: he may be a *true* man, though aukward and unsightly, as the *Monster* in the *Tempest*.

Nor have I much troubl'd their phrase and expression, I have not vex'd their language with the *doubts*, the *remarks* and eternal triflings of the *French Grammaticasters*: much less have I cast about for Jests, and gone a quibble-catching.

I have chiefly consider'd the *Fable* or *Plot* which all conclude to be the *Soul* of a *Tragedy*; which, with the *Ancients*, is always found to be a *reasonable Soul*; but *with us*, for the most part, a *brutish*, and often worse than *brutish*" (4).

Er spricht an dieser Stelle auch den Gedanken aus, daß es zur richtigen Beurteilung einer literarischen Erscheinung nicht nötig sei, eine große Gelehrsamkeit zu besitzen. Ein richtiger Maßstab und ein gesunder Menschenverstand genüge vollkommen. Daher, so meint

er galant, können auch die Frauen in literarischen Dingen ein Wort mitreden.

Er wendet sich hierauf gegen diejenigen, die ein Stück dann für gut erklären, wenn es dem Publikum gefalle, und die daher von theoretischen Erörterungen nichts wissen wollen. Das sei ein verkehrter Standpunkt. Der Bühnenerfolg eines Stückes hänge sehr oft mit Dingen zusammen, die mit Poesie sehr wenig oder nichts gemein hätten. Es sei ein Unterschied zu machen zwischen dem, was seiner Natur nach, und dem, was infolge der Maschinen, Schauspieler und anderer Umstände gefalle. Und um zu erkennen, was an sich, was nach den Erfordernissen der Gattung gut und schön sei, dazu bedürfe es eben der Beihilfe der Vernunft. Das sei ja gerade der große Fehler der „*Stage-quacks* and *Empiricks* in *Poetry*“ (5), daß sie den Verstand aus dem Gebiet der Poesie ausschließen wollen, und daß sie behaupten, die Dichtkunst sei lediglich „blind inspiration, . . . pure enthusiasm, . . . rapture and rage all over“.

Dieser Meinung gegenüber sei nachdrücklich an dem Grundsatz festzuhalten, daß ein Kunstwerk nur dann zustande kommen könne, wenn sowohl die Phantasie als auch die Vernunft in harmonischer Vereinigung zusammenarbeiten. Ihr beiderseitiges Verhältnis wird auf die folgende Formel gebracht:

„But *Fancy*, I think, in Poetry, is like *Faith* in Religion; it makes far discoveries, and soars above reason, but never clashes, or runs against it. *Fancy* leaps, and frisks, and away she's gone; whilst *reason* rattles the chains, and follows after. *Reason* must consent and ratify whatever by *fancy* is attempted in its absence; or else 'tis all *null* and void in law. However, in the *contrivance* and oeconomy of a Play, *reason* is always principally to be consulted. Those who object against

reason are the *Fanaticks* in Poetry, and are never to be sav'd by their good works" (8).

Und während Rymer so die Anschauung zum Ausdruck bringt, daß allein die Vernunft den Gebilden des Dichters Allgemeingültigkeit und Dauer verleihen könne, dadurch daß sie dieselben aus der Sphäre des Individuell-Willkürlichen in das Reich des Philosophisch-Notwendigen erhebe, befürchtet er nicht, daß durch die Rationalisierung der Poesie die Welt der dichterischen Möglichkeiten eine Einschränkung erfahre, die zu Beunruhigungen Anlaß geben könnte. Nur das Schlechte und Falsche werde dadurch aus der Kunst verwiesen; das aber sei kein Verlust, sondern ein großer Gewinn.

Es folgt ein Wort über die Methode, die er einzuhalten gedenke. Er lege keinen Wert darauf, seine Gedanken systematisch vorzutragen. Vor allem wünsche er seinen Lesern die Lektüre möglichst angenehm und unterhaltend zu machen:

„You will find me sometimes reasoning, sometimes declaiming, sometimes citing authority for common sense; sometimes *uttering*, as my *own*, what may be had at any *Bookshop* in the Nation: sometimes doubting when I might be positive, and sometimes confident out of season; sometimes turning *Tragedy* into what is *light* and comical, and sporting when I should be serious. This variety made the travel more easy. And you know I am not cut out for writing a *Treatise*, nor have a *genius* to *pen* any thing." Er fügt bei, und dieser Satz ist wichtig, da er seinen Standpunkt scharf kennzeichnet: „so long as I am *true to the main sense* before me, you will pardon me in the rest."

Rymer charakterisiert hier seine Schreibweise ganz richtig. Er verwendet auf seinen Stil wirklich nicht viel Mühe, und läßt sich manchmal mehr als erlaubt

ist gehen. Saintsbury[1] rechnet seine Art sich auszudrücken unter das „would-be humorous hail-fellow-well-met colloquialism of the lower Restoration style", und verspottet das „vulgar jeering of his style".

Immerhin ist Rymer ein nicht unbegabter Schriftsteller; seine Stärke liegt im Polemischen und überhaupt im Subjektiven. Er besitzt ein unläugbares Geschick, Hohn und Schadenfreude, Spott und Verachtung wirkungsvoll zum Ausdruck zu bringen. Mit Vorliebe gefällt er sich in dem Ton einer mitleidig-verächtlichen Entschuldigung. Die Satire liegt ihm. Sein Lieblingsschriftsteller scheint Rabelais zu sein; wenigstens zitiert er ihn häufig. Auch der Don Quichote und das Rehearsal ist ihm jeden Augenblick gegenwärtig.

Indem sich Rymer seinem Stoff zuwendet, entwickelt er, im engen Anschluß natürlich an den historischen Teil der Poetik des Aristoteles, die bei derartigen Arbeiten jener Zeit anscheinend unvermeidliche Übersicht über die Entwicklung der dramatischen Poesie in Griechenland. Zum so und so vielten Male vernehmen wir das alte Lied von dem Ursprung des Dramas aus den Hymnen, welche die Priester zu Ehren des Gottes Dionysos sangen; wir erfahren, daß Thespis die Episoden und einen Schauspieler eingeführt habe; daß diese Episoden allmählich die Hauptsache geworden seien; daß dann Aeschylus einen zweiten, Sophokles einen dritten Schauspieler eingeführt habe, was nach des Aristoteles Meinung den Gipfelpunkt der möglichen Entwicklung dargestellt habe. Die Rolle und die Bedeutung des Chors hätten beide Dichter in demselben Maße eingeschränkt; das durch Sokrates in die Welt gebrachte Interesse an den Fragen der Moralphilosophie habe seinen Ausdruck auch in der Tragödie des Sophokles und des Euripides gefunden.

[1] History of Criticism II 392.

Von hier ab bietet Rymer mehr Interesse, da er Eigenes gibt. Er macht auf die Verschiedenheit der Wege aufmerksam, die der Philosoph und die Dichter gegangen sind, um moralische Belehrung zu verbreiten:

„He (Socrates) instructed in a pleasant facetious manner, by witty *questions, allusions* and *parables.* These (Sophocles und Euripides) were for teaching by *examples,* in a graver way, yet extremely *pleasant* and *delightful*" (13).

Und indem er schildert, was jene griechischen Dichter erstrebt haben, gibt er seine eigene hohe Auffassung von der tragischen Poesie als der Darstellung einer vollkommenen Welt wieder:

„And, finding in History, the same *end* happen to the *righteous* and to the *unjust, vertue* often opprest, and *wickedness* on the Throne: they saw these particular *yesterday-truths* were imperfect and unproper to illustrate the *universal* and *eternal truths* by them invented. Finding also that this *unequal* distribution of rewards and punishments did perplex the *wisest,* and by the *Atheist* was made a scandal to the *Divine Providence.* They concluded, that a *Poet* must of necessity see *justice* exactly administred, if he intended to please. For said they, if the World can scarce be satisfi'd with God Almighty, whose holy will and purposes are not to be *comprehended;* a *Poet* (in these matters) shall never be pardon'd, who (they are sure) is not *incomprehensible;* whose *ways* and *walks* may, without *impiety,* be penetrated and examin'd" (14).

Es ist dies die Grundanschauung des Klassizismus, die Rymer hier in so beredter Weise, bekanntlich aber mit Unrecht, Sophokles und Euripides unterlegt.

Es schließen sich einige Bemerkungen über das Verhältnis der Geschichte zur Poesie an, die als Überleitung von den theoretischen Erörterungen zu der Kritik

des Rollo dienen, der ja ein historisches Schauspiel ist. Rymer gibt die aristotelische Ansicht über Dichtung und Geschichte korrekt wieder: „*History*, grossly taken, was neither proper to *instruct* nor apt to *please*; and therefore they (Sophokles und Euripides) would not trust History for their examples, but refin'd upon the History; and thence contriv'd something more *philosophical*, and more *accurate* than *History*" (15).

Es sei nun der Zweck der gegenwärtigen Untersuchung festzustellen, „wether our *English* Authors lay their foundation so deep, wether they had any *design* in their *designs*, and wether it was to *prudence* or to *chance* that they sacrific'd" (16).

Also immer und immer wieder betont Rymer, daß er in all seiner Kritik in erster Linie auf die großen theoretischen Fragen der tragischen Poesie seine Aufmerksamkeit richten wolle.

So ist es also des Kritikers ausgesprochene Absicht, den Finger auf etwas zu legen, was er für einen Krebsschaden der Zeit hielt. Er wollte eine Eiterbeule aufstechen. Das national englische Drama als ein Zeichen der Korruption und des Verfalls ansehend, wollte er es mit aller Energie bekämpfen und ihm das klassische Ideal der Harmonie und der Regelmäßigkeit entgegenstellen. Es mußte ihm selbstverständlich alles daran gelegen sein, die anerkanntesten und charakteristischsten der im Nationalgeschmack abgefaßten Stücke in ihrer Nichtigkeit darzustellen, wenn er das Übel an der Wurzel anfassen wollte. Man könnte es also für naheliegend erachten, daß es wichtiger gewesen wäre, zuerst Shakespeares Fehler aufzudecken, und erst dann sich Beaumont und Fletcher zuzuwenden, da doch Shakespeare der weitaus bedeutendste Vertreter jener Kunstrichtung ist. Man darf aber nicht vergessen, daß zur Zeit, als Rymer

schrieb, Dryden wohl der einzige war, der klar erkannte, daß Beaumont und Fletcher nur Nachahmer Shakespeares waren, von dessen Vorzügen sie zwar viele, aber lange nicht alle geerbt hätten[1].

Shakespeare galt im Gegenteil damals eher für veraltet und roh. Er entsprach nicht mehr den Anforderungen der Zeit. Beaumont und Fletcher standen mehr im Einklang mit dem herrschenden Geschmack und erfreuten sich eines größeren Ansehens. In ihren Werken hatte das wesentlich höfisch gerichtete Ideal der Zeit seinen besten Ausdruck gefunden[2]. Rymer ist daher konsequent, wenn er zuerst ihre beliebtesten Werke sich vornimmt.

2. Die Kritik des Rollo.

Das Drama „Rollo" oder „The Bloody Brother" ist das erste der von Rymer kritisch behandelten Stücke. Es ist heute in den Ausgaben der Werke von Beaumont und Fletcher abgedruckt, obwohl Beaumont sicher keine Zeile und Fletcher wohl nur unbedeutende Teile desselben geschrieben haben. Nach den Vermutungen von Oliphant[3] sind es Massinger, Jonson, Middleton und ein weiterer Unbekannter, welche die Hauptmasse dieses Dramas verfaßt haben. Rymer selbst scheint an Fletcher allein seinen Tadel zu richten.

Wie dem auch sei, jedenfalls gehört der „Rollo" zu den besten Stücken, die unter dem Namen von Beaumont und Fletcher gehen. Wenn auch unzweifelhaft im Laufe desselben sich manche Härten und Ungleichheiten störend bemerkbar machen, so fehlt es doch nicht an wahrhaft dichterischen Stellen; besonders der fünfte Akt ist von einer außerordentlichen dramatischen Wucht.

---

[1] Essay of Dramatic Poesy.

[2] Vgl. Courthope, W. J., A History of English Poety. London 1903.

[3] Engl. Studien 15, 354.

Swinburne[1] steht nicht an, ihn dem höchsten an die Seite zu stellen, das auf diesem Gebiete geleistet worden ist. Aber Rymer sieht von all diesem nichts oder will nichts sehen. Seine Kritik ist fast nur Tadel.

Er beginnt mit der Konstatierung, daß der Dichter den Stoff zu seiner Tragödie der von Herodian erzählten Geschichte der beiden kaiserlichen Brüder Antonius und Geta entnommen habe[2].

Er findet es tadelnswert, daß der Autor die Namen und den Schauplatz verändert und diese „Cut-throats“ und „Poisoners“ von der andern Seite der Alpen zu uns herübergebracht habe.

Der Ausstellung liegt natürlich der Gedanke zu Grunde, daß die Tragödie sich auf die Geschichte stützen müsse, weil das einmal Geschehene die Gewähr der Wahrscheinlichkeit in sich trage, die darzustellen ja die Hauptaufgabe des tragischen Dichters nach klassizistischer Anschauung ist. Wie wir aber gesehen haben, ist diese Auffassung nach aristotelischer Meinung gänzlich unbegründet. Aristoteles verlangt nirgends, daß der tragische Dichter seinen Stoff immer der Geschichte entnehmen müsse. Er empfiehlt es nur; und gerade in dem vorliegenden Falle würde er sicher es nicht für fehlerhaft erklären, daß die Dichter Namen und Schauplatz verändert haben. Von niemand, der nicht gerade Spezialstudien getrieben hat, ist es anzunehmen, daß er die betreffende Stelle bei Herodian vor Augen habe. Ja selbst Rymer scheint die Geschichte halbwegs vergessen zu haben, wenigstens dürfte seine Verwechslung der Namen Antonius und Geta dies beweisen.

Darauf folgt eine Inhaltsangabe des Stückes, die schon durch ihren Ton ein Vorurteil zu Ungunsten des

[1] Encycl. Brit. III 4731.

[2] In Wirklichkeit meinen Antonius und Geta dieselbe Person. Der andere Bruder hieß Caracalla.



Dichters erweckt, denn sie gibt nichts als eine äußerliche Zusammenstellung der rohen Fakta:

„*Rollo* and *Otto* Brothers, and both equally (let me call them) Kings of one and the same Kingdom, cannot agree about the matter. *Rollo* (by the means of his favourite *Latorch*) attempts to poison his Brother; which failing, he kills Otto in the arms of their Mother *Sophia*, with Sword drawn offers to kill his Mother and Sister *Mat* (Matilda) but is disarm'd by *Aubrey*, yet sends out Lord Chancellor *Gisbert* to be chopt in two, and thrown to the dogs; and his Tutor *Baldwin* also to be beheaded. *Hamond*, Captain of the guards, saw all this executed. Allan, the Captain's Brother gives (his *quondam*-Master) the Chancellor, Christian Burial: for which, he is sent to pot. *Edith*, *Baldwin's* Daughter, beseeches the king to spare her Father; prevails, but too late. *Rollo* is in love with her; she resolves his death. *Hamond*, in revenge of his Brother *Allan*, stabs, and is stab'd by *Rollo*, whose Sister *Matilda*, *Aubrey* takes to Wife and Reigns in his stead" (18).

Wenn Rymer die Fabel der Tragödie so ansieht, so begreift man, daß er nicht glauben kann, es sei in ihr etwas Philosophischeres als bloße Geschichte, nämlich „the *reasonable Soul* within, a little *good Sense* at the bottom" (19) enthalten, und daß er darin nichts findet, was Mitleid und Schrecken erregen oder ergötzen und belehren könnte. Er nennt die Fabel eine Geschichte, und zwar eine Geschichte, die in Wahrheit irgendwo sich zugetragen haben müsse, denn kein Mensch könne etwas so Plumpes und Barbarisches aus sich heraus erfinden. Aber Poesie, die etwas sinnvoll Komponiertes (handsomely invented) verlange, sei in ihr nicht enthalten: „never were the Muses profan'd with a more foul, unpleasant and unwholsome *thruth*, that this which makes the Argument of *Rollo*" (19).

Es scheint, daß Rymer bei diesem schroffen Tadel sich an das Lob erinnert hat, das Dryden der Rollofabel spendet[1]. Aber unser Kritiker begnügt sich nicht damit festzustellen, daß das eigentlich Poetische, das sinnvolle Walten der Vorsehung, vermißt werde, sondern er tut ein übriges und zeigt — man erinnert sich an Lessings Kritik der Rodogune —, wie in den rohen Stoff Ordnung, Vernunft und Harmonie hätte hereingebracht werden können.

Zunächst ist zu bemerken, daß Rymer an einer späteren Stelle die Meinung zurückweist, daß Rollos Schicksal doch eine tiefere sittliche Wahrheit zum Ausdruck bringe: man könne aus seiner Schuld und seiner Strafe lernen, daß „He that sheds the blood of man, by man shall his blood be shed“ (25). Das sei, so entgegnet unser Kritiker allerdings richtig, aber diese Wahrheit sei keine solche, die in der Tragödie verwendbar sei, denn es fehle das Element des Wunderbaren. Wenn es der Zweck der Poesie wäre, eine solch alltägliche Wahrheit den Menschen einzuschärfen, so wäre Tyburn (der alte Londoner Richtplatz) eine bessere und vernünftigere Schule der Tugend als das Theater. Die Verwendung einer solchen Wahrheit in der Tragödie hieße, wie Rymer den Gedanken auch ausspricht, die hohe Mission derselben verkennen. Sie solle der irdischen Gerechtigkeit nicht dienen, sondern deren Unzulänglichkeit ergänzen[2]. Auch sei Rollo wohl der größte Verbrecher, und der Titel bezeichne ihn als Hauptperson. Im Stücke selbst sei er aber nicht die beherrschende

---

[1] „there indeed the plot is neither large nor intricate, but just enough to fill the minds of the audience, not to cloy them. Besides you see it founded upon the truth of history . . .

Essay on dram. Poesy, *Ker,* Essays of John Dryden, Oxford, 1900. I, p. 60.

[2] Vgl. Lessing, H. Dr., 7. Stück.

Gestalt; er stehe nicht für jeden Leser unzweifelhaft im Mittelpunkt des Interesses.

Rymer vertritt daher den Standpunkt, daß das Schwergewicht des Interesses in Aubrey zu verlegen gewesen wäre. Und wenn das Ziel der Handlung dessen Heirat und endliche Krönung hätte sein sollen, dann hätte die Voraussetzung des Stückes ungefähr folgendermaßen sich darstellen sollen: Einst sei Aubreys Vater der eigentliche und rechtmäßige König gewesen. Er habe dann den Vater Rollos und Ottos zu seinem Günstling erhoben, der in der Folge seinen Wohltäter ums Leben, und dessen Sohn um den Thron gebracht habe. Er selbst habe das Königreich in Besitz genommen und es auf seine beiden Söhne vererbt. Und nun, so erklärt Rymer, hätte der Dichter Gelegenheit gehabt, seine Kunst zu entfalten. Er hätte zeigen müssen, wie ein plötzliches und schreckliches Strafgericht über die beiden Brüder hereinbricht, und wie die Gerechtigkeit des Weltlaufs den schuldlosen Aubrey wieder auf den Thron seiner Väter erhebt.

Dieses Ende hätte dadurch erreicht werden müssen, daß die beiden Brüder einander selbst in tragischer Verblendung ums Leben bringen, unwiderstehlich zum Mord getrieben durch das nach Sühne schreiende Verbrechen des Vaters, das ihren Geist verwirre und ihre Sinne trübe. In der Entwicklung und Schilderung ihres Charakters, in dem wohlüberlegten Ausgleich von Schuld und Strafe, hätte die Schwierigkeit der Aufgabe, in ihrer Lösung aber auch das große Verdienst des Dichters gelegen. Die beiden Brüder hätten als harmlose und bescheidene Menschen dargestellt werden müssen, die einander von Herzen zugetan gewesen wären; durch mancherlei Tugenden ausgezeichnet, hätte bei ihnen nur insofern von einer Schuld die Rede sein können, als sie die Erben auch der Sünde ihres Vaters gewesen seien,

so wie sie dessen weltlichen Besitz angetreten hätten. Auf diese Weise wären sie fähig gewesen, Mitleid und Furcht zu erregen, da sie unserer Anteilnahme sich ja nicht durch Verbrechen unwürdig erwiesen hätten. Gleichzeitig wäre auch durch den Kontrast ihrer relativen Schuldlosigkeit und ihrer harten Strafe das Verbrechen des Vaters in schärfste Beleuchtung gerückt worden; sie hätten als Beispiel für die ewige Wahrheit gedient, daß die Sünden der Eltern an den Kindern gerächt werden. Und nicht als das Werk des blinden Zufalls wäre ihr Tod erschienen, sondern er hätte uns die Gewißheit gegeben, daß das Weltganze von einem großen Geiste in Gerechtigkeit verwaltet würde.

Wie nach Ansicht Rymers der Charakter der Mathilda hätte gezeichnet werden müssen, kann übergangen werden. Von Aubrey verlangt er natürlich, daß er seiner hohen Bestimmung, später König zu sein, in jeder Beziehung sich hätte würdig zeigen müssen. Er hätte als ein durchaus königlicher Charakter in Wort, Haltung und Tat sich darstellen sollen.

Eine Bemerkung ist noch interessant: Da ein Brudermord eine moralisch unnatürliche Handlung ist, so fordert unser Kritiker, daß auch die physikalische Welt in ihren Grundfesten erschüttert werde, und daß auch in ihr Dinge sich ereignen, die gegen den Lauf der Natur sind. Eine Geistererscheinung, meint er, wäre in diesem Stück sehr am Platze gewesen.

Die Theorie von der in allen ihren Teilen harmonischen Welt und die Vorstellung von der Unentbehrlichkeit des Wunderbaren in der Tragödie sind die beiden Ursachen, die Rymer eine so verwunderliche Forderung aussprechen lassen. Er vergißt auch nicht darauf hinzuweisen, daß der Dichter sich bis zu einem gewissen Grad an die Regeln der Einheiten hätte halten müssen, wenn er ein vollkommenes Kunstwerk zu stande hätte

bringen wollen. Indessen macht Rymer doch ein Zugeständnis an den englischen Nationalgeschmack: er gestattet dem Dichter, sein Werk durch Einfügung von Episoden interessanter zu machen. Allerdings verlangt er auch hier, daß jede Einzelheit nach demselben einen Mittelpunkt deute.

Man weiß, daß die Engländer im 17. und 18. Jahrhundert immer dafür angesehen worden sind, daß sie auf eine blutige und lärmende, an Zwischenfällen reiche Handlung einen größeren Wert legen, als die übrigen Nationen[1]. Es ist bemerkenswert, daß Rymer mit dieser Schwäche nicht allzu sehr ins Gericht geht.

Saintsbury findet diese Besserungsangaben unbeschreiblich lächerlich[2]. Sie sind es aber in der Tat nicht, weder in der Methode noch im Resultat. Auch Lessing ist gelegentlich ganz ähnlich verfahren[3]. Das allerdings ist richtig: auf die Absichten des Dichters ist der Natur der Sache nach wenig eingegangen worden, und doch ist gerade ein liebevolles Eindringen in die Ideenwelt des zu besprechenden Werkes ein Haupterfordernis jeder wahren Kritik.

Nachdem Rymer so dargetan hat, wie die Fabel des Rollo hätte beschaffen sein müssen, um eine tiefere

[1] Vgl. die bezeichnende Stelle bei Rapin:

„Les Anglais, nos voisins aiment le sang, dans leurs jeux, par la qualité de leur temperament; ce sont des insulaires, separez du reste des hommes; nous (natürlich die Franzosen) sommes plus humains; la galanterie est davantage selon nos moeurs ...“ usw.

Reflexions sur la Poetique, en general, cap. 20.
Oeuvres du P. Rapin ... La Haye 1725. II.

Auch Lessing spricht den Gedanken noch aus:

„So wie die Engländer die französischen Stücke mit Episoden erst vollpfropfen müssen, wenn sie sie auf die Bühne bringen ...“
H. Dr., 12. Stück.

[2] History of Criticism II 394 Anm. 1.

[3] Z. B. H. Dr., 32. Stück.

moralische Wahrheit zum Ausdruck zu bringen, gerät er in einen theoretischen Exkurs über das Verhältnis von Schuld nnd Sühne in der Tragödie. Er spricht den Gedanken aus, daß die Strafe in ihr immer viel schwerer sein müsse, als es der Natur des Verbrechens nach gewöhnlichen Begriffen angemessen wäre. Denn erstens würde so der Zuschauer mit dem Bestraften einen stärkeren Grad von Mitleid empfinden und zweitens das Verbrechen selbst in höherem Grade verabscheuen. Die Alten hätten immer diese Praxis befolgt:

„Now, because their hands were tied, that they could not punish beyond such a degree; they were oblig'd to have a strict eye on their Malefactor, that he transgrest not too far, that he committed not *two* crimes, when but responsible for *one:* nor indeed, be so far guilty, as by the Law to deserve death. For though *historical Justice* might rest there; yet *poetical Justice* could not be so content. It would require that the Satisfaction be compleat and full, e're the *Malefactor* goes off the *Stage,* and nothing left to God Almighty, and another World" (26).

Auch den Vorgang des Verbrechens selbst hätten die Alten wenig auf die Bühne gebracht. „They so qualifi'd, so allaid, and cover'd the *crime* with circumstances, that little could appear on the *Stage,* but either the causes and provocations before it, or the remorse and penitence, the despairs and horrors of conscience, which follow'd, to make the *Criminal* every way a fit object for *pitty*" (27).

Es wird nun auch an der Hand dieser eben entwickelten Grundsätze die Fabel des „Rollo" untersucht und gleichfalls für recht fehlerhaft erwiesen. Sie sei nicht geeignet, die beiden Affekte Mitleid und Furcht zu erwecken, weil das harmonische Gleichmaß von Schuld und Sühne nicht gewahrt sei. Rollo, auf welche Gestalt

es hier nur ankommen könne, sei kein tragisch brauchbarer Held, da er ein großer und vielfacher Verbrecher sei. Sein Sündenregister wird auf S. 37 aufgestellt: seinen Bruder Otto versuche er durch Gift zu beseitigen; nachdem der Anschlag mißlungen sei, töte er ihn in den Armen ihrer Mutter; diese selbst überhäufe er auf die gemeinste Weise mit Schmähungen und scheue sich nicht, sie und seine Schwester mit dem Tod zu bedrohen; Gisbert und Baldwin lasse er ohne Grund ermorden.

Mit der Absicht, das eben Gesagte durch ein klassisches Beispiel zu erläutern, insbesonders um das Maß der für die Tragödie brauchbaren Verfehlung klarzumachen, gibt Rymer eine kurze Analyse der Tragödie von Etheokles und Polynikes des Euripides, deren Ähnlichkeit mit dem Rollo ja augenfällig ist. Er stellt fest, daß Euripides die meiste Kunst darauf verwende, seinen Zuhörern einzuschärfen, daß der Streit der Brüder nicht aus deren eigenem verderbten Willen entspringe, sondern daß er seine Ursache in der Rache habe, welche die Götter eines Verbrechens von Cadmus wegen der Stadt Theben geschworen haben. Dieser alte Fluch, der eine freie Entschließung bei ihnen unmöglich mache, sei das eigentliche Motiv ihres bösen Handelns. Gerade aber dadurch werden sie vorzügliche Gegenstände unseres Mitleids, und das um so mehr, als sie ja auch nicht ganz schuldlos leiden. Sie haben ihrem Vater gegenüber kleine Vergehungen sich zu Schulden kommen lassen, deren auch wir, die Zuhörer, uns fähig fühlen.

Aus der weiteren Analyse des Euripideischen Stückes geht hervor, daß Rymer bei seinen eben besprochenen Besserungsangaben für den „Rollo“ in allen Einzelheiten die Praxis im Auge hatte, welche der griechische Tragiker in dem angeführten Drama befolgt hat. In der Erkenntnis des Sachverhalts in dem Drama des Euripides sieht Rymer scharf und ruhig; unbillig ist es aber zu

verlangen, daß die englischen Dichter nach demselben Schema hätten verfahren sollen.

Da hier zum erstenmal eine Beobachtung Rymers über das klassische Drama angeführt wird, so verdient es bemerkt zu werden, daß seine Zeit gerade in diesen Dingen ihn für am meisten einwandfrei hielt[1]. Und in der Tat, man kann sagen, daß er eine verdienstvollere Wirksamkeit hätte entfalten können, wenn er klassizistische Stücke kritisiert hätte, nicht romantische, die seinem Geist und seinen Kunstprinzipien einfach unfaßbar waren.

Für die Erkenntnis von Rymers theoretischen Anschauungen ist es wichtig, daß er den Euripides deswegen besonders lobt, weil dessen Dramen in hervorragendem Maße geeignet seien, ein tragisches Mitleid hervorzurufen. Auch Lessing verlangte, in seinen Anfängen wenigstens, vom Drama hauptsächlich Rührung. Daß Euripides darin größer ist als der „Rollo", das hat Rymer vollkommen richtig erkannt.

Auch von einem dritten Gesichtspunkt betrachtet unser Kritiker die Fabel und findet sie fehlerhaft: er ist der Ansicht, daß sie sich gegen die Theorie des geeignetsten poetischen Rächers verstoße. Seine Ausführungen über diesen Punkt verdienen in extenso wiedergegeben zu werden.

Er vertritt die Ansicht, daß Hamond den Rollo nicht hätte töten dürfen; auch Edith nicht, die ja den Versuch dazu unternommen hat. Welches die beste poetische Lösung des Problems gewesen wäre, sagt er uns nicht; offenbar würde er sich der Methode des

---

[1] Z. B. in den „Heads of an Answer to Mr. Rymer", die Dryden zugeschrieben werden; ähnlich auch in der kurzen Geschichte der Kritik von St. Evremond. (Siehe *Ker,* Essays of John Dryden, Oxford 1900, vol. II, App. A. Dryden, im „Essay on dramatic Poetry".



Euripides angeschlossen und die beiden Brüder sich gegenseitig im Kampf haben töten lassen. Wenn aber nur Hamond und Edith in Betracht kommen dürfen, so habe die letzteren die meiste innere Berechtigung besessen, die Aufgabe zu übernehmen, denn:

„1. To *Edith* the provocation was greater; a Father engaging our Piety more strongly then a Brother.

2. *Hamond* holding a place of trust, had a stricter tye upon him: and *Edith* lying under no such obligation; the fact in her would not have been subject to so many aggravations.

3. She, as a woman, might be presum'd not so well to understand Allegiance, and to distinguish how far her Piety was to be restrain'd by it.

4. As in her sex reason is said to be more feeble, so the Passions are suppos'd to be the more violent and precipitate.

5. The punishment had been more signal and more grievous to the Tyrant, dying by the hand of a woman, and a woman to whom he was making love.

6. By a woman the fact would have been more surprising and extraordinary; and greater would have been the wonder, which a Poet always endeavours for, when it clashes not with probability.

7. *Baldwin* was of better quality then *Allan*. For though the Maid might be content enough to be rob'd of her revenge; yet what would her Fathers Ghost say? And indeed what would the *Chancellor's* and Otto's Ghost say? was their blood dumb? or was not the cry of their blood to be heard? must they be murder'd and no harm ensue? only to the Manes of the Chancellors Man must this Monarch be sacrific'd“ (47).

So argumentiert Rymer frisch darauf los, ohne zu bemerken, daß er mit sich selbst in Widerspruch gerät.

Nachdem die Unzulänglichkeit der Fabel dargetan ist, wird nachgewiesen, daß die Charaktere gerade so unpoetisch seien.

Aubrey wird zum Schluß Herzog, Rymer wendet also auf ihn das Schema des allgemeinen königlichen Charakters an, und findet, daß er dem poetischen Ideal des Herrschers absolut nicht entspreche. Er charakterisiert ihn als den „dullest good man“, den je ein Dichter durch so außerordentliche Mittel auf den Thron erhoben habe. Er sei ein Weltverbesserer mit bescheidener Intelligenz, den niemand ernst nehme; während er von Rechtschaffenheit und Ehrlichkeit triefe, werde er von gescheiteren Schurken zum Narren gehalten.

Es liegt keine Veranlassung vor, die Sache Aubreys gegen diesen Rymerschen Angriff zu führen. Man kann zugeben, daß er dem Renaissanceideal eines selbstherrlichen Königs nicht entspricht; aber doch geht Rymer viel zu weit, wenn er behauptet, daß Aubrey ein Mensch ohne Gehalt sei. Im Gegenteil; seine selbstlose Unterordnung unter den Staatsgedanken verleiht ihm entschieden Würde und Größe. Es geht nicht an, einen Charakter als einfältig zu bezeichnen, in dem solche Konflikte wie in Aubrey möglich sind, und der von solch edlen Beweggründen getragen ist, wie er sie in kraftvoller Tat und in oft hochpathetischer Rede zum Ausdruck bringt.

Daß Rymer im Interesse des „Wunderbaren“ verlangt, die spätere Thronbesteigung Aubreys hätte durch übernatürliche Anzeichen angedeutet werden sollen, kann nach dem Gesagten nicht überraschen. Wie unser Kritiker sich das denkt, verdient Beachtung: „Some Dreams or old Prophesie should have begun an expectation in us; or some *Lambentfires* incircling his head, have drawn

the peoples eyes upon him" (38). Der erste Kunstgriff, der in der Poesie oft angewandt worden ist, hat durch die häufige Wiederholung schon beinahe alle Wirkung verloren; der zweite dürfte indessen selbst für Rymer etwas zu „klassisch" sein.

Aus denselben Gründen des allgemeinen Charakters, infolge deren Aubrey für unpoetisch erklärt wird, ergibt sich für Rymer auch die Unmöglichkeit der Günstlingsstellung eines Menschen vom Schlage Latorchs beim Herzog. Latorch ist der Verführer und der böse Geist des Rollo, der stets aufmerksame und skrupellose Diener aller seiner Lüste. Er bringt dem Herzog das böse Prinzip in seiner Brust erst zum Bewußtsein, und indem er demselben mit seiner Sophistik den Stachel nimmt, treibt er seinen Herrn auf die Bahn des Lasters und des Unrechts und auf ihr immer weiter vorwärts. Es verstößt nun, so erklärt Rymer, gegen die Vorstellung des königlichen Charakters, daß ein solcher Schurke einen derartigen unheilvollen Einfluß auf ein gekröntes Haupt ausüben könne. In der Geschichte käme derartiges ja allerdings häufig vor, aber in der Poesie dürfe nur die gereinigte, philosophische Wirklichkeit eine Stätte haben. Innerhalb des beschränkten Ausschnittes der Welt, den die Tragödie nur geben könne, sei es ein unsittlicher Gedanke zu glauben, „that God Almighty would trust his Anointed with such a Guardian Devil" (47).

Es ist interessant und ein Beitrag zur Theorie des Gottesgnadentums, wenn ein eigentliches und direktes Eingreifen Gottes zu Gunsten der gesalbten Könige angenommen wird; guardian angels, aber nicht guardian devils dürfen ihnen zur Seite gesetzt werden.

Die Charakterisierung einiger weniger hervorstechenden Personen des Stückes kann summarischer behandelt werden. Worin Rymer die Fehlerhaftigkeit Rollos er-

blickt, ist schon dargetan worden; Gisbert und Baldwin nennt er devota capita, zu keinem andern Zweck auf die Bühne gebracht, als um die Sündenlast Rollos zu vergrößern.

In Anbetracht des Umstandes, daß diese beiden Stoikerfiguren ihre Rolle im Leben furchtlos und ehrenhaft spielen und mit Adel und Größe zu sterben wissen, muß dieses Urteil entschieden zurückgewiesen werden.

Auch Otto, Rollos Bruder und dessen unglückliches Opfer, hat nach dem Urteil Rymers nichts, wodurch er unsere Teilnahme und unser Mitleid erregen könnte.

Es ist richtig, daß er ein Held im tragischen Sinne nicht sein kann; unsere Sympathie gewinnt er aber auf alle Fälle durch die Festigkeit seines Rechtsbewußtseins, durch seine innerliche Güte und Tüchtigkeit, und vor allem durch die Zartheit seines Empfindens seiner Mutter gegenüber, die in letzter Linie die Ursache seines Unterganges ist.

An dem Charakter der Mathilda findet Rymer überraschenderweise nichts auszusetzen. In der Tat ist sie auch eine Figur, die dem klassizistischen Ideal der energischen, handelnden, hochgemuten Frau sehr nahe kommt. Es ist nur eines, das ihn unangenehm berührt: er empfindet es als eine Nachlässigkeit des Dichters, daß Aubrey und sie, die doch zum Schlusse einander vermählt werden, im Verlaufe des Stückes zu einander nie in Beziehung treten.

Rymer hat von seinem Standpunkt unzweifelhaft vollstes Recht, eine lückenlose Motivierung überall zu verlangen. Es ist richtig, daß der Dichter die Entstehungsgeschichte der Liebe von Aubrey und Matilda kaum andeutet; möglicherweise hat er aber mit feiner Absicht eine derartige Nebenhandlung vermieden. Die beiden hätten durch ihre Liebe das Interesse auf sich abgelenkt; ferner entspricht es dem Charakter des

Aubrey, nicht an sich selbst, sondern an den Staat zu denken. Jetzt, da er selbst den Thron bestiegen hat, ist seine Heirat durch die Rücksicht auf das Gemeinwohl gefordert. Und daß Matilda selbst in ihren Träumen wohl an Aubrey gedacht haben kann, hat der Dichter nicht verschwiegen. Man merkt es wohl, wenn man sich die Mühe gibt, auf Untertöne zu lauschen. Rymer hat das nie getan; weil er von einer viel zu ehrlichen Verachtung für die Stücke erfüllt war, die er behandelte.

Über den Charakter der Königin-Mutter Sophia äußert unser Kritiker die Ansicht, daß derselbe durch einen inneren Widerspruch auseinanderklaffe, ein Fehler, der sowohl im klassizistischen System als auch in der Lessingschen Modifikation desselben als der schwerste angesehen wird, den ein Charakterschilderer begehen könne. Rymer findet nämlich, daß Sophia bei ihrem ersten Auftreten als eine Frau von Energie und Geist geschildert werde, indem sie sich der Teilung des Herzogtums widersetze; daß sie aber in der Folge diese großen Eigenschaften insofern verleugne, als sie mit kraftloser Resignation sich Rollos Launen und Gemeinheiten füge und auch ihre Tochter bitte, ihr hierin zu folgen.

Ward[1] teilt diese Ansicht. Vielleicht ist sie aber doch unrichtig. Es hat kaum etwas Befremdendes, daß eine Frau durch die Untat des einen Sohnes, als deren Opfer der andere und liebste fällt, in ihrem Innersten so tief getroffen wird, daß die ganze Schwungkraft ihrer Seele gelähmt, und sie selbst nur mehr ein Wrack ist, das dem Untergang entgegenschwankt. Das wenigstens empfindet Rymer, daß sie dem Grab verfallen ist; von dem Gedanken ausgehend, daß die Welt der Tragödie in sich geschlossen sein müsse, hält er es sogar für fehlerhaft, daß ihr Tod nicht geschildert werde.

---

[1] Engl. Dr. Lit. II 735.

Ganz unbegreiflich ist es, daß Rymer der Herzogin den Vorwurf macht, sie ertrage ihren Gram nicht mit Würde und Seelengröße, sondern benütze ihn als Anlaß zum Schwatzen.

Nach der Ermordung ihres Sohnes spricht sie in Wirklichkeit keine zwanzig Verse mehr.

Dem Charakter der Edith hat Rymer die größte Beachtung geschenkt, ohne indessen viel glücklicher zu sein. Seine Kritik weist eine auffallende Ähnlichkeit mit der Hallams[1] auf.

Hallam und Rymer greifen beide, wie es auch in der Natur der Sache liegt, die beiden großen Szenen heraus, in denen Edith vor allem in die Erscheinung tritt: die Szene, worin sie Rollo um Gnade für ihren Vater Baldwin anfleht, und dann zweitens die Szene des Rendezvous, das sie mit dem Herzog verabredet hat, bei welchem Anlaß dieser den Tod findet, wenn auch nicht, wie beabsichtigt war, von ihrer Hand.

Rymer hält beide Auftritte für unausstehlich. Hallam lobt den ersten, während er den zweiten ebenso energisch wie unser Kritiker verurteilt; es ist dies eine Ansicht, der sich auch andere, wie z. B. Ward[2], anschließen. Hallam und Ward haben in dem einen Fall Rymer schon stillschweigend ins Unrecht gesetzt; man wird aber nicht fehlgehen, wenn man auch im zweiten Fall dem Dichter recht gibt. Gerade so wie Shakespeare ganz unzweifelhaft in der Schilderung der Gewinnung der Anna durch Richard III. durchaus wahr ist, ebenso scheint auch in dem Verhalten der Edith keine Inkonsequenz zu liegen.

In dem ersten Teile der Rymerschen Kritik liegt die Sache ziemlich einfach. Hier ist sein Urteil als

[1] Introduction to the Lit. of Eur. Paris 1839, III 347.
[2] L. c. II 735.



eine seiner gelegentlichen Herzlosigkeiten anzusehen, zu denen ihn seine zu hohen Anschauungen von der Gemessenheit und Würde der Tragödie verleiten. Die rührenden Bitten der Edith, die in ihrer Todesangst um den Vater Töne leidenschaftlichsten Schmerzes findet, wie sie in gleich natürlicher Beredsamkeit und in gleicher Inbrunst auf dem Gebiet der dramatischen Poesie nicht oft erklungen sind, nennt er mit unübersetzbaren Ausdrücken: waylings, clingings and beseechings; those showers of tears and words ... „This sort of importunity", meint er, „is nothing so proper in this place, it might much better become *Comedy,* where Miss *La Fool* intercedes for little Dog or Moncky, in peril for some misdemeanor; something more of stomach and courage would have siuted her better. Tragedy requires not what is only Nature, but what is great in Nature, and such thoughts as quality and Court education might inspire" (43), ja er versteigt sich sogar zu dem Ausdruck, ihre Klagen seien „endless impertinencies". Und das alles, weil Edith den bittern Kelch bis auf die Hefe leert, und nicht einige Augenblicke vorher sich hoch aufrichtet und dem Tyrannen als Prophetin der Rache entgegentritt.

Die Judithrolle der Edith findet Rymer unglaublich lächerlich. Nie hat man so deutlich wie hier den Eindruck, daß es ihm auch darauf ankommt, den Dichter in der Meinung des Lesers herabzusetzen; dabei schreckt er selbst vor sachlichen Unrichtigkeiten nicht zurück. Er trägt z. B. einige Worte der Edith willkürlich zusammen und erklärt den Mischmasch für ihre Antwort auf das erste Kompliment des Herzogs. Hierdurch kommt ein Sinn oder ein Unsinn zu stande, den der unbefangene Leser den Dichtern zur Last legt.

Doch es ist nötig, zu dem ernsten Teil der Rymerschen Ausstellung überzugehen.

Er fragt: „Is it likely that a Lady in her circumstances could be sensible what a pretty lisping way he had with him; or could listen to the soft things he spoke, or answer hime so lightly? is not this more like *Minx* in an Alley, then any Character for Tragedy? There are in Women comical frailties, and heroick frailties; and several considerations might have made her resolution stagger; but this of the *tempting tongue* is *Comedy* out of season" (45).

Wenn Rymer mit diesem Grundsatze auch recht hat, so ist das Schwachwerden der Edith dennoch vollständig gerechtfertigt. Rollo nämlich scheint von den heftigsten Reueschmerzen erfüllt zu sein; es ist bei seiner eindrucksfähigen und affektvollen Natur sogar leicht möglich, daß er es wirklich ist. Gegen denjenigen nun, der einem stolz gegenübertritt, ist es leicht, hart und fest zu sein, nicht aber gegen den Bittenden, Weichen, Zerknirschten, an dessen innerliche Umkehr man glaubt. Edith ist entwaffnet, wenn auch nicht gewonnen; sie wäre kein Weib gewesen, wenn sie es abgelehnt hätte, einem reumütigen Verbrecher der Engel zu sein, der ihn auf den Weg der Tugend und der Pflicht zurückführen darf. Demnach ist der Tadel Rymers als unberechtigt abzulehnen. Es mag hervorgehoben werden, daß dieses Urteil über Edith sich nicht auf eine bestimmte theoretische Ansicht stützt, die man eindeutig nachweisen könnte; Rymer kritisiert nach dem Gefühl.

In Bezug auf den dritten und vierten der aristotelischen Bestandteile der Tragödie, Gedanken und Diktion, faßt sich Rymer kurz. Er notiert im Verlauf der Besprechung einige Nachlässigkeiten — Häufungen derselben Worte — mit der unbilligen Absicht zu ironisieren. In den eigentlichen, der Erörterung dieser Frage gewidmeten Abschnitten, führt er als Beispiel einer Schreibweise, wie sie nicht sein soll, ein Shakespearisch

anmutendes kraftvolles Gleichnis an, das Latorch in der Überredungsszene des zweiten Aktes ausspricht.

Auch hier ertappen wir Rymer auf einem sinnentstellenden Zitat, das bei einiger Anteilnahme leicht hätte vermieden werden können.

Eine längere Betrachtung knüpft er an die Rede der Herzogin-Mutter in der großen Versöhnungsszene, worin diese sich gegen den Plan einer Reichsteilung wendet.

Bei Herodion äußert die Mutter der streitenden Brüder den Gedanken, daß eine Zerreißung des Reiches in zwei Hälften auch sie in zwei Teile spalten würde. In unserem Stück finden wir dieselbe Vorstellung, aber in leidenschaftlicher Übertreibung. Die Herzogin will in so viel Teile zerrissen werden, als es in der Normandie Dörfer gäbe. Rymers mathematischer Denkweise widerstreitet eine derartige Abweichung vom Original.

Einen damals weit verbreiteten Gedanken äußert er, wenn er die Herzogin deswegen tadelt, weil sie ihrer Leidenschaft und ihrem Schmerz einen zu wortreichen Ausdruck verleihe. An und für sich natürlich berechtigt, wird der Gedanke in der Rymerschen Anwendung falsch. Plötzliche und unvorhergesehene schmerzliche Eindrücke und Ereignisse lassen den Menschen verstummen. Um etwas derartiges handelt es sich hier aber nicht. Das Elend des Vaterlandes ist kein wirklich existierendes, sondern es ist hypothetisch: die Herzogin glaubt, es werde eintreten, wenn die Teilung stattfindet. Die ganze Szene hat überdies nur den Zweck der Überredung. Hier ist Ausführlichkeit und ein Operieren mit gefühlsmäßigen Elementen am Platz.

Die Kritik schließt mit der Konstatierung, daß dieses Stück seinen unbestreitbaren Erfolg nur dem in ihm enthaltenen komischen Element verdanke. „We may, I think, conclude the success of this Play due chiefly to

the Scenes for slaughter, the merry jig under the Gallows, and where the Tragedy tumbles into the Kitchin among the Scoundrels that never saw buskin in their lives before. There the Pantler and Cook give it that relish which renders it one of the most followed entertainments in the Town" (55).

Unser Kritiker befindet sich auch bei der Kritik der übrigen Dramen in derselben Verlegenheit. Den Erfolg dieser Stücke kann er nicht abstreiten; gleichzeitig muß er sich aber auch sagen, daß wenn seine Kunstanschauungen richtig sind — und an diesen kann man nun einmal nicht zweifeln —, so dürften sie niemand gefallen, so wenig wie ihm selber, denn alle Menschen sind jederzeit und überall dieselben. Es bleibt ihm zur Lösung dieses Rätsels nur der eine Ausweg übrig, daß er annimmt, allerhand Nebenumstände hätten das Urteil der Theaterbesucher getrübt.

3. Die Kritik von „*A King and no King*".

Garnett und Gosse rechnen in ihrer großen englischen Literaturgeschichte unser Stück unter die bewunderungswürdigsten Erzeugnisse der Beaumont-Fletcherschen Muse. In der Tat hat es viele Verdienste. Seine außerordentliche Bühnenwirksamkeit z. B. kann man schon beim Lesen fühlen; doch handelt es sich im Grunde genommen um Fabel und äußere Handlung erst in zweiter Linie. Das Hauptinteresse ist auf den Charakter des Arbaces konzentriert, eine Figur, die man nicht so leicht wieder vergißt. Das Drama basiert vollständig auf ihm. Man merkt, daß die Dichter ein Experiment beabsichtigten, als sie die Richtlinien dieser Gestalt entwarfen; sie wollten einen Charakter, der sich nur in Widersprüchen äußert, in sich doch einheitlich und widerspruchslos durchführen. Man muß gestehen, daß dieser Versuch im großen und ganzen geglüekt ist.

Die klassizistisch äußerliche Auslegung der aristotelischen Kunstlehre kann prinzipiell einem solchen Werk nicht gerecht werden, denn sie faßt das Drama als Nachahmung einer Handlung, und nicht als Nachahmung von Charakteren. Diese sind daher an zweite Stelle gerückt und dürfen nie so weit hervortreten, daß sie die Aufmerksamkeit mehr als die Handlung erregen könnten. Nach dieser Anschauung ist die Komödie die Kunstform, in der das Schwergewicht auf die Entwicklung von Charakteren gelegt werden muß. Da aber Rymer mit Recht sich darüber keinem Zweifel hingibt, daß „A King and no King“ den Anspruch darauf erhebt, als Tragödie gewertet zu werden, so sucht er vor allem nach einer wohlgeordneten Fabel mit einem tiefen moralischen Sinn. Die wenigen äußeren Tatsachen reiht er nebeneinander und ist überrascht, daß ein verhältnismäßig einfaches Gebilde dabei herauskommt. Aber er findet doch keinen Anlaß zu loben: „In this Fable appears some proportion, shape, and (at the first sight) an *outside* fair enough, yet at the bottom we hardly find what is more choice, or more *exquisite* and more *perfect* than History“ (57).

Er will damit sagen, daß das Stück vor allem deshalb fehlerhaft sei, weil es keine tiefere moralische Wahrheit zum Ausdruck bringe. Nach dem Schicksal der Arane, so meint er, könne man das Stück *„the Deceiver Deceiv'd“*, nennen, und mit Rücksicht auf *Arbaces* könnte sein Titel *„The fortunate Imposter“*, *„The lucky Sham“*, oder ähnlich lauten. Beides zeige aber, daß das Drama gegen die gute Lehre *(good sense)* verstoße, welche die Tragödie erfordere.

Rymer nimmt sich die Mühe, mit einigen kurzen Strichen anzudeuten, durch welche Veränderungen der Stoff fähig geworden wäre, das gerechte Walten der Vorsehung zu veranschaulichen. Wie in dem Fall des Rollo

in der zum Schluß erfolgenden Heirat und Thronbesteigung Aubreys er das Faktum sieht, das das Stück hätte beherrschen sollen, so rückt er hier die Heirat des Arbaces und dessen dadurch herbeigeführte Legitimierung in den Mittelpunkt. Wo Lohn sei, müsse auch Verdienst und inneres Recht sein. Daher hätte Arbaces schon durch seine Geburt einen Anspruch auf den Thron haben müssen; und damit auch der Heirat die ihr zukommende Stelle eingeräumt werde, hätte die Fabel so geführt werden sollen, daß zwei Familien mit annähernd gleichem Recht auf die Krone sich entschlossen hätten, den alten Streit in wohlverstandenem Staatsinteresse durch eine Ehe aus der Welt zu schaffen.

Aber nicht nur enthält nach Rymers Ansicht das Stück nichts Philosophischeres als die Geschichte, sondern er meint auch, daß die in ihm enthaltenen vielen Unwahrscheinlichkeiten es unter das Niveau der Geschichte herabdrücken.

Er gibt deren zwei an: er bezeichnet es in gleicher Weise als unwahrscheinlich, daß die Königin-Mutter ihrer Tochter, und der alte Gobrias seinem Sohn das große Geheimnis verschweigt, daß Arbace nicht der Sohn des verstorbenen Königs, und nicht der rechtmäßige Thronerbe sei.

Die Ansicht, auf welche sich der erstere Tadel stützt, besteht darin, daß Rymer erwartet, Panthea müsse im Gefühl der eigenen königlichen Abkunft und Würde den nun als unebenbürtig erkannten Arbaces von sich stoßen und die Liebe zu ihm aus ihrem Herzen reißen.

Es bedarf keiner Worte, um die Behauptung zu erhärten, daß es unmöglich ist, die in diesem Tadel enthaltene Verkennung der Grundlagen des Stückes zu übertreffen. Es ist ja mit den Händen zu greifen, daß die Leidenschaft, das unmittelbare Empfinden diesen



Menschen das Gesetz ihres Handelns ist, und nicht die Rücksicht auf gesellschaftliche Abstufungen. Doch es kann als überflüssig erscheinen, an der Hand des Stückes die Rymerschen Resultate nachzuprüfen. Es ist sicher, daß sie einer Kritik nicht stand halten würden. Was er für eine Unwahrscheinlichkeit erklärt, erweist sich im Gegenteil als durchaus genügend motiviert.

Mit den Charakteren des Stückes ist er ebensowenig zufrieden wie mit dessen Fabel. Er nennt sie alle im höchsten Grade unwahrscheinlich und unpassend und findet, daß ihre Handlungen und die Absichten des Stückes in außerordentlichem Grade sich widerstreiten. „We blunder along without the least streak of light, till the *last act* we stumble on the *Plot* lying all in a lump together; neither any tolerable direction to guide us thither; nor ought ingenious, just or reasouable, that carries us from thence“ (59).

Es ist Arbaces, der unsern Kritiker am meisten interessiert, mit Recht, denn er ist die überragende Person des Stückes. Seine Analyse nimmt daher bei ihm den größten Raum ein.

Es ist nun von vornherein festzustellen, daß der eben angeführte allgemeine Einwand gegen die Charaktere des Stückes auf keine andere Gestalt eine geringere Anwendung finden kann, als auf Arbaces. Denn wie schon angedeutet wurde, ist die ganze äußere Handlung zu keinem andern Zweck da, als um der Auseinanderlegung und Entfaltung dieses Charakters zu dienen. Um aber der Argumentation Rymers ins einzelne zu folgen, so ist anzuführen, daß er ihn vor allem als Verfehlung gegen den allgemeinen königlichen Charakter verwirft. Es treffe die Charakteristik, die Mardonius von ihm entwerfe, vollkommen auf ihn zu: „He is vainglorious, and humble, and angry, and patient, and merry, and dull, and joyful, and sorrowful, in extremity in an hour“ (60). Wir

lernten ihn gleich zu Beginn des Stückes von dieser Seite kennen. Die Behandlung, die er dem unglücklichen König Tigranes angedeihen lasse, sei der Gipfel der Unnatur und Unwürdigkeit. Seine — vermeintliche — Mutter beschimpfe er auf das gemeinste und bedrohe sie sogar mit dem Schwert, was allein schon genüge, um ihn für die Poesie als unmöglich darzutun. Dabei verweist Rymer auf die bekannte Stelle bei Vergil, wo Aeneas sich die heftigsten Vorwürfe deswegen macht, weil er bei der Flucht aus dem brennenden Troja auch nur einen Augenblick mit der Versuchung gespielt habe, Helena zu töten. In Konsequenz seiner Auffassung des allgemeinen Charakters findet unser Kritiker, daß entsprechend der schon durch den Titel bezeichneten Doppelstellung des King and no King dessen Charakter eine Mischung der wesentlichen Eigenschaften des Königs und des Untertans hätte darstellen sollen.

Es ist in der Tat das aussichtsloseste und verkehrteste Vorgehen, die Schablone des allgemeinen Charakters auf den Arbaces anzuwenden, der so sehr von dem allgemeinen Durchschnitt jedes Standes abweicht und so ganz individuell und einzigartig ist. Es soll hier keine Entwicklung dieser interessanten Spielart von Mensch versucht werden, wie sie die Dichter darzustellen versucht haben. Es genüge zwei Punkte hervorzuheben, um Rymers Kritik zu kennzeichnen.

Es handelt sich um die letzte Szene. Arbaces hat erfahren, daß er kein Recht auf die Krone hat, und daß alles Panthea zu eigen ist. Sofort wirft er sich und sein ganzes Schiksal ihr zu Füßen; die umstehenden Großen des Reiches fordert er auf, sich zu bedecken und ihm ja keine Ehre mehr zu erweisen. Auch Tigranes und Lygones will er in überschwenglicher Weise Ersatz für all das leisten, was er ihnen zu Leide getan hat. Das ganze Königreich z. B. will er verkaufen, um

irgend ein unerhörtes, über alle Schilderung köstliches Geschenk für Spaconica, des Tigranes Braut, zu kaufen.

Rymer zitiert ganz ausführlich diese Stellen, weil er überzeugt ist, daß sie eine Quintessenz des in dem Stück enthaltenen Unsinns darstellen, und fügt die schulmeisterlich klingende Bemerkung bei, nun, da der König „no King“ sei und nichts mehr zu geben habe, wolle er das ganze Reich verkaufen, und das ohne vorher die wahre Souveränin Panthea um Erlaubnis zu fragen.

Diese Kritik empfinden wir deswegen so diskrepant, weil wir es hier mit einem Menschen zu tun haben, dessen Triebe durch Kultur und Gesellschaft noch ungebrochen sind.

Durch Vorkommnisse, die dem gewöhnlichen Menschen alltäglich und trivial erscheinen, wird er mit Heftigkeit aus seinem Gleichgewicht geworfen; und weil alle Farben und Töne der Welt mit der Frische des ersten Schöpfungstages auf seine Sinne wirken, so reagiert er auf jeden Reiz mit einer Gesättigtheit der Vorstellung und einer Glut der Sprache, die ohnegleichen ist.

Der zweite Punkt, der hervorgehoben werden sollte, bezieht sich auf die Verkennung von etwas Tatsächlichem.

Rymer spricht davon, daß des Arbaces eigentliche Stellung als Untertan ihn davor hätte bewahren müssen, den Mitgliedern der königlichen Familie jemals anders als im vollen Gefühl seiner eigenen Nichtigkeit entgegenzutreten.

Es ist richtig und kein Unglück, daß das manchmal nicht der Fall ist. Aus demselben Gedankengang heraus verlangt er aber auch, daß Arbaces Respekt für Gobrias hätte empfinden sollen. Doch das ist nun durchaus der Fall; er ist von der größten Achtung und Dankbarkeit gegen diesen erfüllt; nur einmal, unter der Wucht seines Schmerzes sich als den elendesten aller Verbrecher ansehen zu müssen, findet er Worte leidenschaftlicher An-

klage gegen den alten Staatsmann, den er für seine sündhafte Liebe verantwortlich machen muß.

Gegen Panthea geht Rymer so vor, als ob sie die größtmögliche Verbrecherin sei. Auch bei ihr sei die Vorschrift des allgemeinen Charakters nicht eingehalten worden. Besäße sie nur das geringste Gefühl ihrer königlichen Würde, so könnte sie den Arbaces nicht sowohl vor als auch nach seiner Enthüllung lieben. Indem sie sich so wegwerfe, sinke sie unter das Niveau einer Bauerndirne herab. Wenn auch unser Kritiker hier vielleicht mit den Schimpfworten zu freigebig ist, so steckt doch ein richtiger Kern in denselben. Die Situation, in die sich Panthea bringen läßt, grenzt an das Unmoralische. Rymer empfindet es anscheinend als den größten Verstoß, daß sie ihrem vermeintlichen Bruder andeutet, er möge sie küssen. Saintsbury spottet über diese Kritik[1], mit Unrecht, denn diese Liebesbezeugung läßt den fast errungenen Sieg auf einen Augenblick als sehr zweifelhaft erscheinen. Rymer hat also recht gesehen. Es ist auch nicht außer acht zu lassen, daß sie eine etwas schematische Charakterisierung erfahren hat, weil alles Licht von den Dichtern auf Arbaces konzentriert worden ist.

Was aber das für Rymer Bezeichnende an dieser Kritik ist, besteht darin, daß er prinzipiell keine Scheidung macht zwischen den Vorgängen, wie sie an und für sich sind, und wie sie den handelnden Personen des Stückes vorkommen müssen. Von Arbaces redet er immer als von einem Betrüger; Panthea hätte ihn sofort durchschauen sollen. Nicht nur enthält dies eine Unfähigkeit des dichterischen Nachfühlens, sondern stellt auch eine der sonderbarsten Überspannungen der Theorie von der vollkommenen poetischen Welt dar.

---

[1] L. c. II 394.

Die Kritik der Königin-Mutter deckt sich mit der Kritik der Herzogin im „Rollo". Es wird behauptet, daß wir wieder den Zwiespalt des Charakters haben: Zuerst erscheine die Königin als eine energische Frau; zum Schluß sei sie eine kraftlose Puppe: „We are let to know that the Queen-Mother was for removing the Usurper by poison, and for bringing all into the right channel agen. This we might expect to be a Woman *couragious*, and truly *Tragical:* yet we find her the veriest *patient Grissel* that ever had lain by a Monarch's side. She comes but thrice on the Stage; the first time she is rebuk'd by *Gobrias,* with the same language that the *Vicar of Newgate* might dispense to some *sinner* forlorn; then she is on her *mary-bones* to the Imposter without reluctancy. Lastly, when provok'd with a drawn sword, the proudest rant she could be rais'd to, was: Fire consume me, if ever I was a Whore." Dieses Wort ist der einzige Beweis, der für ihre angebliche Griseldisnatur beigebracht wird. Es liegt aber für jeden auf der Hand, daß sie den Arbaces als pathologischen Charakter behandelt. Ihn aufzuklären überläßt sie dem Gobrias, der die Sache nun einmal angefangen hat, und der der geeignete Mann dazu ist.

Fehlerhaft hält Rymer ferner die Behandlung des Incests; nicht dessen Einführung überhaupt, wie man denken könnte. Dieses Problem darf nach ihm wohl in der Tragödie behandelt werden, muß aber als ein unsittliches Prinzip immer in seinem „downfall" gezeigt werden. Kein Glück und kein Erfolg, sondern die äußere und innere Unseligkeit und Zerrüttung muß mit ihm verknüpft sein, was ja ein im allgemeinen durchaus einwandfreies Prinzip ist. Er hat auch recht, darauf hinzuweisen, daß es keinen Unterschied mache, ob die beiden in Wahrheit Bruder und Schwester sind oder nicht. Genug, daß sie sich dafür halten. Eine Milderung liegt ja darin,

daß der Zuschauer wenigstens ganz genau davon unterrichtet ist, daß es zu einem Verbrechen im eigentlichen Sinne nie kommen könne. Rymer denkt an einen solchen Unterschied nicht. Als Beispiel für die richtige Behandlung eines derartigen Themas zieht er die Canace des Speroni Sperone und die Phaedra des Euripides an. Letztere mit großer Ausführlichkeit und Sachlichkeit. Es ist ihm auch hier wichtig festzustellen, daß es die Götter sind, die Phaedras Erkenntnis trüben, daß also der auf ein unsittliches Ziel gerichtete Wille nicht aus ihr selbst stamme, und daß sie immer noch das Gefühl ihres Unrechts bewahre, indem sie sich auf keine Diskussion mit ihrer Leidenschaft einlasse. Rymer kommt auch auf Seneca zu sprechen. Er verurteilt dessen Phaedra sowohl in Bezug auf Gestaltung der Fabel als auch in Bezug auf Gedanken und Diktion.

Es wäre eine interessante und lohnende Aufgabe, die Einführung des Incests und dessen glücklichen Ausgang aus der Beaumont und Fletcherschen Menschenauffassung abzuleiten. Doch würde man sich damit auf ein Gebiet begeben, auf das zu folgen Rymer prinzipiell und mit Recht von seinem Standpunkt aus ablehnen würde. Soviel muß aber gesagt werden, daß unser Kritiker den sittlichen Kampf bei Panthea sowohl als bei Arbaces vollständig übersieht. Er spricht nur von den „blindsides of Nature“, die dargestellt werden, wenn die beiden „go loose together“, und bedenkt nicht, daß der Sieg, den sie IV 4 über sich und ihre Leidenschaft erfechten [1], ein vollständiger, wenn auch schwer erkaufter ist.

Unter dem Gesichtspunkt der Diktion betrachtet Rymer die Tragödie nur kurz, weil er, wie er versichert,

[1] Vgl. Ward, A., History of English dramatic Literature, London 1899, II 677 Anm. 2. die Ansicht von Griffiths, der allerdings Arbaces und Panthea zu günstig einschätzt.

ihrer müde geworden ist. Er beschränkt sich darauf, auf die Ähnlichkeit einer Stelle in dem Stück mit einer solchen in Shakespeares „Julius Caesar“ hinzuweisen. Arbaces deklamiert nämlich einmal gegen den Namen Bruder und Schwester, der das einzige Hindernis ihrer Vereinigung sei. Rymer findet, daß diese Stelle von den Worten des Cassius in Shakespeares „Julius Caesar“ eingegeben sei, mit denen jener die Namen Brutus und Caesar gegeneinander abwäge.

Sehr einleuchtend ist dieser Hinweis gerade nicht. Man wäre eher versucht, an die Stelle in Romeo und Julia zu denken, wo Julia über den Namen ihres Geliebten philosophiert. Doch wir sehen davon ab, die Vermutung Rymers näher auf ihre mutmaßliche Richtigkeit hin zu untersuchen, und weisen nur auf die Absicht hin, die unsern Kritiker zu dieser Bemerkung veranlaßt hat. Er fügt bei: „*Arbaces* here, is not without his *Cassian* strokes“ (101) und man versteht, was er mit diesen Worten sagen will, denn die Redeweise von Cassio und überhaupt Shakespeares Stil ist ihm das Muster einer Diktion, wie sie in der Tragödie nicht sein darf.

4. Die Kritik der Maid's Tragedy.

Da Rymer die Wertlosigkeit gerade der beliebtesten Tragödien nachweisen will, so ist seine Kritik ein Beweis dafür, daß damals von den Beaumont- und Fletcherschen Dramen „Rollo“, „King and no King“ und „the Maid's Tragedy“ am höchsten geschätzt wurden. Es ist bemerkenswert, daß dieses Werturteil auch heute noch Gültigkeit zu haben scheint. Speziell die „Maid's Tragedy“, deren Betrachtung wir uns jetzt zuwenden, gilt als der Höhepunkt der Leistungen unserer Dichter.

Rymers erstes Interesse gilt wieder der Fabel. Er vermißt in ihr das poetisch Allgemeine, das Bestimmte, Eindeutige, die eine, alles beherrschende Idee.

Amintors Untreue gegen seine Braut sei die Ursache aller tragischen Verwicklungen; deshalb möchte man verlangen, daß das Stück nach ihm hätte benannt werden sollen. Ein Untertitel hätte die Absicht des Dichters andeuten können.

Richte man aber sein Augenmerk auf die Rolle des Königs, so bemerke man, daß er diejenige Person des Stückes sei, die am meisten verliert und die bei allen Vorgängen mehr als genügend beteiligt sei. Man könne daher auf den Gedanken kommen, daß der Dichter an seinen Untergang eine Lehre habe knüpfen wollen, nämlich die schlimmen Folgen der Unzucht zu zeigen.

Da wir uns also in einer Ungewißheit über den eigentlichen Träger des Sinnes der Tragödie befinden, so könne man von vornherein annehmen, das Stück besitze einen doppelten Mittelpunkt. Daraus folge aber mit Notwendigkeit, daß gegen das Gesetz von der Einheit der Handlung verstoßen sei; alle Linien des Dramas müßten sonach notwendig in eine falsche Richtung deuten.

An diesen Vorwurf reiht Rymer einen zweiten, den er in nebensächlicherem Tone vorbringt. Der Titel „Maid's Tragedy" bringe ein vom dramatischen Standpunkt unwichtiges Ereignis zum Ausdruck.

Rymer verkennt unstreitig die Absicht der Dichter, wenn er von der Annahme ausgeht, der Titel beziehe sich auf Aspasia. Mit der „Maid" ist Evadne gemeint, denn eine spätere Ausgabe dieses Stückes ist „The Proud Maid's Tragedy" betitelt[1], womit nur Evadne gemeint sein kann. Der Irrtum ist aber mehr als verzeihlich. Rymer hat nicht bedacht, daß in den Augen von Beaumont und Fletcher ein Mädchen durch einen moralischen Fall kaum etwas verliert.

Eng zusammenhängend mit der Absicht eines Stückes

---

[1] Ward l. c. II 672 Anm.

ist dessen Allgemeinheit. Daß das vorliegende Drama keine poetische Allgemeinheit besitze, ist für unsern Kritiker sonnenklar: „nothing in *History* was ever so *unnatural*, nothing in *Nature* was ever so *improbable*, as we find the whole conduct of this Tragedy, so far are we from any thing accurate, and Philosophical as Poetry requires“ (106).

Diesen nach den Anschauungen der Zeit schwersten Vorwurf, der einer Fabel gemacht werden kann, setzt sich Rymer vor zu beweisen, indem er den Verlauf der Handlung und die Charaktere einer gesonderten Betrachtung unterziehen will.

Der König entspreche nicht dem allgemeinen königlichen Charakter; die Geschichte weise wohl Menschen wie ihn auf, in der Poesie seien sie aber unstatthaft. Er begehe Verbrechen ohne Sinn und Zweck. „To have taken *Amintors* head off had been clemency in comparison of these outrages without any cause or colour“ (108). Es sei sehr unweise von ihm, zuzugeben, daß Amintor und Evadne zusammen die Brautkammer betreten, da er doch selbst glaube, Evadne werde kaum fest bleiben, und er es zudem als sicher annehme, Amintor werde sich über diese Schande bis auf den Tod kränken.

In der Tat, die ganze Anlage dieser Szene ist so ungewöhnlich und bizarr, um keinen stärkeren Ausdruck zu gebrauchen, daß bis zu einem gewissen Grade Rymer Recht behält: „never was a King of History so errant a fool and madman“ (109). Und doch möchte man ihm etwas von der geistigen Schmiegsamkeit Drydens wünschen, der, wenn er auch von dieser Figur eines Königs nichts weniger als entzückt ist, doch soviel Elastizität besitzt, um das klassizistische Charakterschema zu durchbrechen und zuzugeben, daß der Liebhaber in ihm im Vordergrund stehe und nicht der König.

Da nun aber einmal Rymer fest bei dem allgemeinen Charakter beharrt, so begreift man die programmatische Auslassung über die poetische Charakterzeichnung, die er anschließt: „In framing a Character for tragedy, a Poet is not to leave his reason, and blindly abandon himself to follow fancy; for then his fancy might be monstruous, might be singular and please no body's *maggot* but his own, but reason is to be his guide, reason is common to all people, and can never carry him from what is Natural.

Many are apt to mistake *use* for *nature*, but a Poet is not to be an Historiographer, but a Philosopher, he is not to take *Nature* at the *second hand*, soyl'd and deform'd as it passes in the customes of the unthinking vulgar" (109).

Aus diesen Sätzen wird eine wichtige Regel für die Behandlung des Lasters in der Tragödie gefolgert: nur dann sei es poetisch verwendbar, wenn es sich in das Gewand und die Farben der Tugend einhülle.

Man muß gestehen, daß diese Grundsätze, so mißtrauisch man auch ihnen gegenüber im allgemeinen sein soll, im vorliegenden Fall unsern Kritiker befähigen, klar und treffend zu urteilen. Die Behandlung, die der König dem unglücklichen Amintor angedeihen läßt, überschreitet entschieden das Maß des Erträglichen. Erklärlich ist sein Verhalten allein aus der Überspannung der Vorstellung vom Gottesgnadentum der Könige. Diese lag im Zug der Zeit, und ihre Betonung ist eine der Ursachen, auf denen die starke Wirkung der Dramen von Beaumont und Fletcher beruhen. Aber deutlich wird es nun, daß auch wir noch in gewissem Sinn Rymers Standpunkt teilen: nicht die allgemeine menschliche Natur, die jederzeit und zu allen Orten auf ein Verständnis rechnen darf, liegt der Denkweise des Königs zu Grunde, sondern konventionelle Überkultur; ihr Vor-

handensein nun empfinden wir ebenso störend als Rymer, nur sind wir weitherziger geworden. Das Prinzip aber ist geblieben.

Es ist auch für den modernen Leser schwer, in Evadne, die unser Kritiker mit dem König auf dieselbe Stufe des poetischen Unwerts stellt, etwas anderes als das schamlose Weib zu erblicken; Rymer hat nicht Unrecht, wenn er die Lüsternheit als den Grundzug ihres Wesens ansetzt. Da aber, so schließt er, die „Modesty“, die Keuschheit und Bescheidenheit, das Hauptmerkmal des weiblichen Geschlechts sei, und die Dichtung immer das Allgemeine darzustellen habe, so sei diese Gestalt in der Tragödie nicht zu verwenden. Und um so schwerer sei der Fehler gerade hier, weil sie als rein erdichtete Person die Wahrheit der Geschichte nicht zur Stütze ihrer Wahrscheinlichkeit habe, wie etwa eine Phaedra oder Semiramis[1]. Bei diesen Frauen mache das historische Geschehen es glaubhaft, daß sie weniger „Modesty“ besäßen, als es sonst dem Geschlecht eigentümlich sei. Die Tragödie erfordere eine Milderung des Lasters in jeder Beziehung; sittenlose Frauen gehören in die Komödie.

Indem Rymer dieses harte Urteil über Evadne ausspricht, läßt er jene innere Umwandlung außer acht, die sich in ihr durch ihre Unterhaltung mit Melantius, ihrem Bruder, vollzieht. Rymer hat natürlich diese Änderung auch bemerkt, ihr aber in der allgemeinen Fassung des Urteils keinen Ausdruck gegeben, weil er sie für unmöglich ansah. Sowohl die Tatsache der Reue an sich, als auch deren Folge — der Mord des Königs —, entbehrt für ihn jeder Begründung. Äußerlich betrachtet mit vollem Recht macht er darauf aufmerksam, daß Evadne ja vom König kein Unrecht erfahren habe; sie

[1] Vgl. Gervinus über Richard III.

habe aus ganzem Herzen in die Sünde eingewilligt und in voller Freiheit und ohne Rückhalt sich ihm ergeben. Der König habe sie ebensowenig verführt, als er sie nach geschehener Tat von sich gestoßen habe. Und wenn sie bereue, so solle sie ihre Wut gegen sich selbst kehren und nicht ihren ehemaligen Liebhaber töten: „For to Kill your Lover, is no effect or operation of repentance, nor has any ground in nature or reason; 'tis worse than brutish" (119).

Eine rationalistische Betrachtungsweise, wie sie Rymer ausübt, wird immer zu einem solchen Resultat kommen müssen; und doch ist es nicht gerade schwer, die höhere Einheit zu finden, aus der sich die beiden Formen, unter denen Evadne erscheint, restlos erklären lassen: Swinburne deutet sie in seinem schon angezogenen gehaltvollen Aufsatz über unsere beiden Dichter an, wenn er sagt: „Evadne, the murderess Magdalen, whose penitence is of the same crimson colour with her sin." Beide haben ihre Quelle in der leidenschaftlich-primitiven, aufs praktische Handeln gerichteten Natur der Evadne. Erst von unserm vorgeschrittenen Standpunkt aus ist Rymers Kritik eine Halbheit und daher falsch.

Wenn man es auch nicht als unmöglich ansehen kann, Evadnes Verhalten zu verstehen, so wird doch kein Mensch mit normalem Empfinden eine Freude an ihr haben können. Gewisse Situationen, in die sie sich und andere bringt, wirken direkt widerwärtig und unanständig. Vor allem die Brautnachtszene erregt, und das mit ganz besonderem Recht, das Mißfallen unseres Kritikers. Die Redeweise der Heldin zeichnet sich hier ebensosehr durch Zügellosigkeit aus, wie ihr ganzes Gebaren. Rymer gibt eine Probe ihrer Ausdrucksweise; es ist noch nicht einmal das stärkste dessen, was sie sich leistet.

Man kann nicht viel zu Evadnes Gunsten anführen; höchstens könnte man daran erinnern, daß es ihr per-

sönliches Mißgeschick ist, in einem so folgenschweren Augenblick ihres Lebens einer haltlosen Natur wie dem Amintor gegenüber zu stehen. Ein Charakter, der an energischem, rücksichtslosem Willen ihr überlegen gewesen wäre, hätte sie schon damals auf den Weg der Pflicht zurückführen können. Es ist nämlich bemerkenswert, daß ihr Gatte Amintor in ihrem Verhalten nichts Unnatürliches sieht. Beide leben und weben in der Idee vom Gottesgnadentum der Könige.

Am unweiblichsten zeigt sich Evadne nach Rymers Ansicht bei der Ermordung des Königs. Dessen Tod sei überhaupt: „attended with those circumstances, with such a knot of absurdity and injustice, that I well know not where to begin to unravel it“ (114).

Der König sei ja wohl ein Ungeheuer, von dem man in Zukunft manche Schandtat erwarten dürfe; aber ganz sicher habe er bis jetzt noch kein des Todes würdiges Verbrechen begangen. Indem der Dichter ihn ums Leben bringe, begehe er eine Todsünde, um eine läßliche zu bestrafen. Wenn die schlimmen Folgen von Amintors Falschheit gezeigt werden sollen, so brauche man für die Tragödie doch keinen König; jeder beliebige groom könne ebenso gut des Dichters „Cuckold maker“ sein.

Naheliegend ist gegenüber dieser Ansicht Rymers der Einwand, daß doch erst auf dem Boden einer überspannten Vorstellung vom Königtum das ganze Problem des Stückes möglich ist; daß es ja des königlichen Eingreifens bedarf, um Amintor zur Untreue zu verleiten. Rymer weist aber diesen Gedanken zurück: es sei die Frage, ob in der Poesie ein König Mitschuldiger an einem Verbrechen sein könne. Amintor hätte das gegebene Versprechen unter allen Umständen halten müssen. Deshalb sei also der König nicht zu tadeln, oder mindestens nicht so weit, daß er sein Leben verwirkt hätte.

Aber wenn er nun einmal getötet werden müsse, so dürfe er nicht durch die Hand Evadnes fallen. Amintor sei am schwersten beleidigt, ihm stehe es allein zu, das rächende Schwert zu führen. Melantius, der seine Schwester zum Königsmord bestimmt, habe keinen Grund, auf jemand anders zornig zu sein, als auf diese selbst; und sie habe nur gegen sich Anlaß, die Waffe zu führen.

Rymer benützt auch diesen Anlaß, sich allgemein und prinzipiell über die Frage des poetischen Rächers auszusprechen, und er tut dies natürlich in demselben Sinne, wie in der Kritik des *„King and no King“*. In Anbetracht der Wichtigkeit des Gegenstandes empfiehlt es sich, den Passus wörtlich zu geben:

„If I mistake not, in Poetry no woman is to kill a man, except her quality gives her the advantage above him, nor is a Servant to kill the Master, nor a Private Man, much less a Subject to kill a King, nor on the contrary.

Poetical decency will not suffer death to be dealt to each other by such persons, whom the Laws of Duel allow not to enter the lists together.

There may be circumstances that alter the case, as when there is a sufficient ground of partiality in an *Audience*, either upon the account of *Religion* (as *Rinaldo*, or *Riccardo* in *Tasso* might kill *Soliman*, or any other *Turkish* King or great *Sultan*) or else in favour of our *Country* for then a private *English Heroe* might overcome a King of some Rival Nation“ (117).

Nach Rymer ist die Nichtbeachtung der Regeln vom geeignetsten poetischen Rächer charakteristisch für die ganze zeitgenössische dramatische Literatur. Die meisten unserer poetischen Rächer, sagt er, sind nichts anderes, als des Dichters Bluthunde, die losgelassen werden, um diejenigen Personen zu erwürgen, welche der Dichter zum Gemetzel ausersehen habe; niemals

zeigen sie mehr Vernunft und Überlegung, und konsequenterweise können sie auch in keiner Weise weder Mitleid noch Furcht erregen, noch jenes Entzücken verursachen, das von der Tragödie erwartet werden muß. Und indem er einen aristotelischen Gedanken verwertet, fügt er bei, daß im Epos Feinde sich bekämpfen, in der Tragödie aber Freunde sich unglücklich machen; nur Mitleid und Furcht werden hier beabsichtigt, und keine Lobrede; deshalb könne auch nicht der Schatten eines Grundes beigebracht werden, um einen Verbrecher auf der Bühne zu rechtfertigen.

Nach dieser allgemeinen Auseinandersetzung wendet sich Rymer wieder zur Betrachtung des Charakters der Evadne zurück. Er glaubt, daß die innere Unwahrscheinlichkeit dieser Gestalt eine Steigerung dadurch erfahre, daß sie sich von ihrem Bruder Melantius zu Reue und Buße bewegen lasse.

Abgesehen von Rymer haben auch andere Kritiker diese Überredungsszene als durchaus verfehlt angesehen. Boyle[1] z. B. hält sie für so schlecht, daß sie geeignet sei, das Interesse an dem Rest des Stückes zu zerstören, eine Ansicht, mit der Rymer im Resultat vollkommen übereinstimmt. Während aber der moderne Kritiker die Unmöglichkeit einer solchen Richtungsänderung aus dem Charakter der Evadne selbst ableitet, folgert sie Rymer aus dem Charakter des Melantius, der nämlich nichts anderes als ein pflichtvergessener Aufrührer und ein untüchtiger Bramarbas sei.

Das erste Charakteristikum ist zutreffend, das zweite handgreiflich falsch. Wir haben hier einen der verhältnismäßig seltenen Fälle, in denen Rymer direkt falsch gesehen hat. Für jeden Unbefangenen ist die innere Kraft und Tüchtigkeit des Melantius offensichtlich. Ward

[1] Engl. Stud. 7, 81.

z. B. hält ihn für einen der besten Vertreter des heroischen Soldaten, den die elisabethanische Literatur aufzuweisen habe, während allerdings Boyle sich wieder mehr der Rymerschen Auffassung nähert.

Den Bramarbas erkennt Rymer in der Unterredungsszene zwischen ihm und Evadne; als anmaßenden Empörer zeige er sich in der Art, wie er den Tod des Königs herbeiführe, und wie er als gleichberechtigte Macht mit dessen Nachfolger verhandle.

Zwei Dinge sind es, die das Leben des Melantius vollständig ausfüllen: Freundschaft und Ehre. Man entscheide selbst, ob diese Eigenschaften mit einer gemeinen Prahlernatur zusammengehen können.

Die dem Melantius architektonisch entsprechende Figur ist Callianax. Rymer bezeichnet diesen als einen alten humoristischen Lord, der wie er selbst zugebe, weder weise noch tapfer sei. Und doch sei seiner Obhut die Festung anvertraut, auf der die Stärke des Königreichs beruhe, während er in der Komödie höchstens für einen guten Kellermeister brauchbar gewesen wäre.

Für die rührende Gestalt der Aspasia hat Rymer nur Hohn. Die Worte, mit denen er sie charakterisiert, mögen angeführt werden als Probe des spöttischen Tons, in dem er sich bisweilen gefällt.

„Never did *Amintas* or *Pastor fido* know anything so tender; nor were the *Arcadian* Hills ever water'd with the tears of a creature so innocent. Pretty Lamb! how mournfully it bleats! it needs no *articulate* voice to move our compassion; it seeks no shades under the *dismal Yew;* and browses only on *Willow-garlands:* yet it can speak for a kiss or so" (124); d. h. also: sie passe nur in ein Schäferspiel, nicht aber in eine Tragödie.

Auch Ward urteilt ähnlich. Dagegen erklären Swinburne und Darley sie für eine der besten und rührend-

sten Gestalten der englischen Literatur. Wenn man alles erwägt, behält Rymer schließlich doch mit seiner ablehnenden Kritik recht. Der Typus der trostlosen verlassenen Geliebten erfährt ja in ihr eine rührende Verkörperung; aber wenn unser Kritiker darauf aufmerksam macht, daß ihre persönliche Würdelosigkeit sie für die Tragödie ungeeignet erscheinen lasse, so berührt er sich in dieser Forderung mit der Praxis der ganz Großen, wie Shakespeare und Goethe. Und das zeigt, daß er sein Urteil auf eine solide Grundlage gestellt hat.

Es sind zwei Punkte, auf die Rymer seine Ansicht stützt; einmal findet er es für unpassend und unwahrscheinlich, daß sie, die am Hofe erzogene Tochter eines Lords, in Gemeinschaft von Evadnes Brautjungfern ihrer Nebenbuhlerin vor der Hochzeitsnacht Gesellschaft leistet und dem ungetreuen Liebhaber eine Szene bereitet. Von Natur und Wahrscheinlichkeit könne dabei keine Rede sein. Und zweitens sei es noch viel unwahrscheinlicher, daß ein Mädchen wie sie, kurz darauf ein Schwert in die Hand nehmen und Amintor tätlich beleidigen könne. Auch sei es unverständlich, worin das Glück, wie sie es nenne, bestehe, von Amintors Hand getötet zu werden. „This may be *Romance*, but not *Nature*“ (125).

Es folgt die Analyse von Amintors Charakter. Rymer sieht in ihm den unvernünftigsten und widerspruchsvollsten von allen Charakteren des Stückes. Es gäbe keinen Grund, warum Amintor mit Aspasia verlobt sei, noch weniger, warum er sie verlasse; am wenigsten aber scheine es begreiflich, daß er zu allen den unerhörten Beleidigungen von seiten des Königs schweige.

„Certainly no spectacle can be more displeasing, than to see a man ty'd to a post, and another buffetting him with an immoderate tongue. Certainly nothing can please a generous mind better, than that of *Virgil. Parcere subjectis, et debellare superbos*“ (125). Man kann

Rymer hier nur beipflichten. Die Situation, in die Amintor gebracht wird, ist eine Monstrosität.

Nach der Ansicht unseres Kritikers hätten sowohl der König als auch Amintor unter dem verblendenden Einfluß eines entsetzlichen Verbrechens sich gegenseitig töten müssen. Dann könnte man wenigstens von poetischer Gerechtigkeit reden, wenn man auch kein Mitleid mit ihnen beiden empfinden würde. Denn sicher sei der Charakter des Amintor, so wie die Dichter ihn geben, unzusammenhängend und voller Widersprüche. Er sei als ein Mann von Ehre gedacht, und doch breche er seiner Braut die Treue, und doch ertrage er von seinem Weibe die größte Schmach und verheimliche sie, die jemals einem Gatten zugefügt worden sei.

Ein ganz richtiges Empfinden liegt auch der folgenden Charakterisierung zu Grunde: „'Tis true; once or twice he is for singing a *Catch*, for the Fiddle and Dancing; but his countenance is not always set after that copy; he does not always dissemble *scurvily*: for sometimes we have him looking so pleas'd, that Comedy would almost be asham'd of such a Cuckold" (127).

Vor allem mißfallen unserm Kritiker die einigemal, z. B. in der Hochzeitsnacht, auftretenden Wutanfälle Amintors. An und für sich barbarisch, leiden sie auch noch unter dem Fehler der ungenügenden Motivierung: von Amintors Liebe zu Evadne habe man vorher nie etwas gehört; erst jetzt, da er voll Entrüstung und Ekel sich von ihr abwenden sollte, gebärde er sich plötzlich wie ein *„amorous Owf"* (129). Im Sturm der Leidenschaft finde er Zeit, zweimal eine Predigt über die Würde des Königtums zu halten, um im nächsten Augenblick wieder in eine Tonart zu verfallen, „that drives us back to the North of *Scotland*" (129).

Mit Recht wird auch eine wirklich sehr sonderbare Vorstellung Amintors verspottet. Derselbe scheint es

nämlich für ein Glück zu halten, daß er die Ehe mit Evadne noch nicht vollzogen habe; denn sonst wäre er gezwungen, den König zu töten. Die kamäleonartige Fähigkeit Amintors, sein Mißgeschick unter heuchelnder Lustigkeit zu verbergen, wird ebenfalls stark gerügt.

Es soll mit Rymer nicht deswegen gerechtet werden, weil er seine gewaltsamen Ausbrüche von Lustigkeit, mit denen Amintor seine innere Qual maskiert, ebenso wie jene heftigen Äußerungen der Leidenschaft überhaupt verurteilt. An sich unzweifelhaft berechtigt, erhalten diese Gefühlsentladungen durch die Behandlung von seiten der Dichter in der Tat etwas Gezwungenes. Die Gestalt des Amintor scheint wirklich zu sehr aus dem Konflikt und der Situation heraus konstruiert worden zu sein. Man hat schon öfters den Amintor als eine Hamletnatur hingestellt. Auch eine solche Auffassung kann, wäre sie selbst berechtigt, die Widersprüche in dieser Gestalt nicht hinwegräumen. Wenn sonst alles in diesem Charakter Zersetzung ist, wie könnte denn ein so abgeleitetes Gefühl wie die Untertanentreue, und in einer so eigentümlich überspannten Form, allein in dem allgemeinen Chaos stand halten? Amintor ist eine interessante psychologische Studie, aber wie Rymer richtig sagt, voller ungelöster Widersprüche.

Einen breiten Raum nimmt die Kritik der großen Freundschaftsszene zwischen Melantius und Amintor ein. Rymer hält sie für fehlerhaft ebenso in der Führung der Affekte wie in dem Ausdruck derselben. Amintor mache viel zu viel Worte: die höchste Leidenschaft und der höchste Schmerz seien stumm. So sage er z. B. noch ausdrücklich, daß er weine, besser wäre es gewesen, wenn er geweint hätte ohne zu reden. Auch die Art und Weise, wie das Geständnis seiner und Evadnes Schande erfolgt, wird aus demselben Gesichtspunkt getadelt. Amintor mache zu viel Umschweife: wo er hätte

schweigen und weinen sollen, halte er Reden, in denen er sich mit einer unerwünschten Deutlichkeit und Umständlichkeit ausdrücke, die keinen andern Erfolg haben könne, als Melantius aufs tiefste zu verletzen.

Und richtig ziehe dieser sein Schwert, stecke es aber sofort wieder in die Scheide, als Amintor das seine entblößt, ein würdeloses Spiel, das in die Komödie, nicht aber in die Tragödie gehöre: „*Harlequin* and *Scaramuttio* might do these things. Tragedy suffers 'em not, here is no place for Cowards, nor for giddy fellows, and Bullies with their squabbles. When a Sword is once drawn in Tragedy, the Scabbard may be thrown away; there is no leaving what is once design'd, till it be thoroughly effected . . . No simple alteration of mind ought to produce or hinder any action in a Tragedy" (135).

Noch viel fehlerhafter sei der Gegenzug (counterturn) Amintors. Nun möchte dieser plötzlich sein Geheimnis wieder zurückhaben; er gerate in Wut und wolle seinen Freund umbringen, damit dieser es nicht ausplaudern könne. „Thou art mad, *Amintor*, Bedlam is the only place for thee; if thou comest here with thy madness, Tragedy expects. *ut cum ratione insanias*" (136).

Das ehrliche Bestreben Rymers, die negierende Kritik durch positive und praktische Ratschläge zu ergänzen, tritt auch hier wieder zu Tage. Zu diesem Zweck gibt er eine treffende Analyse der Szene zwischen Agamemnon und Menelaus in der Iphigenie auf Aulis, deren Ähnlichkeit mit der vorliegenden ja auffallend ist.

Mit der üblichen Konstatierung, daß der ganze Erfolg des Stückes auf die Rechnung der Schauspieler zu setzen sei, schließt Rymer seine Bemerkungen ab, nachdem er noch flüchtig zugegeben hat, daß die Lustigmacher

eine geringere Rolle spielen, als in den vorhergehenden Stücken. Allerdings erfährt auch dieses seltene Lob eine Einschränkung: es seien gerade die pathetischsten Augenblicke, in denen die drolls sich breit machen. Nicht vergessen soll auch die Tatsache werden, daß unser Kritiker die Opfer, Orakel und Göttinnen zu vermissen scheint. Wir erinnern uns, daß er diese Ausstattungsstücke einer regelrechten Tragödie im Interesse des Wunderbaren nicht entbehren zu können glaubt.

VI. Die „Short View" 1693.

Das allgemeine Interesse, das Rymer erregen kann, beruht natürlich auf der Kritik des Othello, und diese bildet einen Teil der *„Short View"* [1].

Das Buch trägt die Jahreszahl 1693, gelangte aber schon im Spätjahr 1692 zur Ausgabe[2]; gewidmet ist es dem „Right Honourable *Charles*, Earl of *Dorset* and *Middlesex*, Baron *Buckhurst*". Da dieser einflußreiche und vielgewandte hohe Herr Rymer eben den Posten eines Hofhistoriographen verschafft hatte, so kann man annehmen, daß durch diese Zueignung der Dank des Schriftstellers ausgedrückt werden sollte. Das Widmungsschreiben selbst ist in einem würdevollen und zurückhaltenden Ton abgefaßt und unterscheidet sich dadurch vorteilhaft von den damals üblichen Anreden an mächtige Gönner, deren angebliche oder wirkliche Verdienste man bei solchen Anlässen auf eine meist sehr übertriebene und geschmacklose Art zu erheben pflegte.

---

[1] Der ausführliche Titel dieses Werkchens, das an Umfang die eben besprochene Schrift etwas übertrifft, lautet: A *Short View* of *Tragedy;* It's Original, Excellency, and Corruption. With some Reflections on *Shakespear,* and other Practitioners for the *Stage.* by Mr. Rymer, Servant to their Majesties. *Hodieque manent vestigia* ruris. Hor. *London,* Printed and are to be sold by *Richard Baldwin,* near the Oxford *Arms* in Warwick-Lane, and at the *Black Lyon* in *Fleetstreed,* between the two Temple-Gates. 1693.

[2] Dictionary of National Biography.



Rymer äußert nur eine einzige Schmeichelei. Er scheint zu glauben, nun alles Gute und Beste von der „Republik der Musen“ erwarten zu dürfen, da er, der Earl of Dorset, sie seit kurzem zu seiner eigenen Provinz gemacht habe. Er beeilt sich aber hinzuzufügen, daß er diesen Gedanken nicht ausspreche, nur um ihm etwas Angenehmes zu sagen, sondern er erhoffe in der Tat deshalb von ihm eine Reformation der Literatur, weil: „when some years ago, I tryed the Publick with Observations, concerning the *Stage;* It was principally your Countenance that buoy'd me up, and supported a Righteous Cause against the Prejudice and Corruption then reigning“.

Wir bekommen in dieser Vorrede auch über den kritischen Maßstab etwas zu hören, den er im folgenden anzulegen gedenkt. Nicht so streng wolle er zu Werke gehen, wie der Prinz von Conti in seinem „Traité contre la Comédie“ es tue, obgleich diese Schrift von einigen — wie Rymer offenbar glaubt mit Recht — die „Verteidigung der Wahrheit“ genannt worden sei. „My zeal goes no higher than the Doctrine of *Horace*, and *Aristotle;* and the Primitive Fathers of *Dramatick Poetry:* If that Purity may be Allow'd under a Christian Dispensation.“

Von den modernen Kritikern und Theoretikern der Dichtkunst bezeichnet er Bossu und Dacier als seine Muster. „The World, surely, other Matters apart, owes much to Cardinal *Richelieu*, for his Encouragement to the *Belles Lettres*. From thence we may reckon, that we begin to understand the Epick Poem by means of *Bossu;* and Tragedy by Monsieur *Dacier*.“ Als unerreichbare Vorbilder für das Epos müßten die beiden homerischen Gedichte und Vergils Aeneis gelten; in der Tragödie habe allein der Oedipus des Sophokles das Höchste erreicht. An ihm gemessen erschienen die neueren Tra-

gödien sehr fehlerhaft: „That, by *Corneille,* and by others of a Modern Cut, *quantum Mutatus!*"

1. Der literaturgeschichtliche Teil.

Man kann nicht bestreiten, daß an innerem Wert Rymers Kritik der Dramen Beaumonts und Fletchers seine Kritik des Othello übertrifft. Es tritt in jener ersten Schrift viel mehr zu Tage, daß es unserm Kritiker vor allem auf die großen und allgemeinen Fragen der tragischen Poesie ankommt, und gerade diese prinzipielle Stellung ist es ja, welche Rymer als Kritiker Bedeutung verleiht. Die Kritik des Othello ist viel weniger prinzipiell und gedankenreich. Aber der Stoff sichert ihr das Interesse der Nachwelt. Beaumont und Fletcher sind doch immerhin Dichter zweiten Ranges — Kotzebues plus Poesie, wie Coleridge sie einmal genannt hat —, und die Anteilnahme, die wir ihrem literarischen Schicksal entgegenbringen, kann nie die Stärke erreichen, mit der wir Shakespeares Fortleben in der Geschichte der Literatur und der Kritik zu erkennen bestrebt sind. Wenn man sich indes bemüht, vom Stoff abzusehen und Rymers *Short View* nur nach solchen Gesichtspunkten zu beurteilen, die sich aus der Natur der Sache ergeben, so gelangt man zur Ansicht, daß ihr wissenschaftlicher Wert in ihren literaturgeschichtlichen Teilen, nicht in den kritischen zu suchen ist. Für die Kenntnis der Entwicklung der Literaturgeschichtsschreibung sind sie unentbehrlich. Es ist immer behauptet worden, daß Rymer auf literarhistorischem Gebiete im Verhältnis zu seiner Zeit ganz außerordentliche Kenntnisse besitze. Selbst Saintsbury, dem sonst Rymer nicht viel zu sagen hat, erkennt sie ausdrücklich an. Dieses Urteil muß aber eine kleine Modifikation erfahren. Nicht so sehr im eigentlich Literarischen nämlich ist ihre Bedeutung zu suchen; diese beruht vielmehr auf ihrer Verbindung

mit der allgemeinen Geschichte. Rymers historische Neigungen und Studien kommen ihm hier sehr zu statten Das Verhältnis der Literatur zur staatlichen Autorität, ihre Abhängigkeit von der Gunst der Regierung, der Zusammenhang mit den leitenden Ideen der Zeit interessiert ihn vor allem. In diesen Dingen ist er originell und eigentlicher Forscher; in den Abschnitten, die man gewöhnlich allein Literaturgeschichte nennt, arbeitet er zum großen Teil aus zweiter Hand.

Der literaturgeschichtliche Teil umfaßt die Kapitel zwei bis sieben. Das erste ist eine im Feuilletonstil gehaltene Plauderei, in der sich Rymer über allerhand Fragen seiner Kunst lässig und selbstbewußt ausspricht.

Im Anschluß an die neuerlichen Bestrebungen von Racine und Boyer z. B. verbreitet er sich über den Chor in der Tragödie, dessen Wert darin liege, daß er den Dichter zwinge, sich an die Regeln von den Einheiten zu halten — kein origineller, aber doch treffender Gedanke[1]. Gleichzeitig befriedige er auch das Auge des Zuschauers und erfülle damit eine aristotelische Forderung.

Dieser Gedanke von der Rolle des Auges führt ihn auf eine Erörterung der Fehlerquellen der Kritik: Drei Dinge seien die Feinde eines richtigen literarischen Urteils: Show, action und pronounciation. Viele Stücke verdanken ihren Erfolg einzig einem seltenen Schauspiel (rare Show). „It matters no whether there be any *Plot*, any *Characters*, any *Sense*, or a wise *Word* from one end to the other, provided in our Play we have the *Senate* of *Rome*, the *Venetian Senate* in their

[1] Saintsbury hat bekanntlich von Rymer eine sehr schlechte Meinung. Der obige Gedanke ist der einzige, den er als Beweis dafür anführt, daß Rymer gelegentlich „on some general points“ auch nicht unintelligent sei. (Vgl. History of Criticism II 395.)

Pontificalibus, or a *Blackamoor* Ruffian, or *Tom Dove* or other Four-leg'd Hero of the Bear-Garden" (3).

Die *Action*, das Spiel des Schauspielers, spreche ebenfalls zu den Augen. In ganz Europa führe man mit großem Erfolg Stücke in einer fremden Sprache und manchmal überhaupt ohne irgend eine Sprache auf. So meint Rymer von Shakespeare, daß seine Dramen nur deswegen so beliebt seien, weil sie Gelegenheit zur Entfaltung schauspielerischen Könnens geben; später wenigstens sagt er das von der großen Szene zwischen dem Mohren und Jago im Othello. Und doch wäre bei diesem Dichter sehr oft die Handlung besser als das Wort, weil er die Neigung habe, sich zu bombastisch auszudrücken. Die Sprache der Tragödie müsse im Gegensatz zum Shakespeareschen Stil nüchtern, geschäftsmäßig sein. „In a Play one should speak like a man of business, his speech must be πολιτικός, which the *French* render *Agissante; the Italians, Negotiosa,* and *Operativa;* . . . (5) die *Pronunciation* endlich wende sich an unser Ohr und fälsche vermittelst dieses Sinnes unser Urteil.

Als ein Beispiel dafür, daß selbst literarisch hochgebildete Männer durch solche äußerliche Wirkungen betrogen werden könnten, führt Rymer den Kardinal Richelieu an, der, trotzdem er „so nice a taste" und „the greatest penetration" besessen, doch mehreremale bei der Aufführung der Tragödie von Sir Thomas Moor geweint habe.

Das typische Beispiel für äußerliche Bühnenwirkungen sind ihm die neuerlich aufgekommenen französischen Opern[1]. Rymer verurteilt diese Literaturgattung weit stärker als sein Vorbild Rapin. Er sieht klar genug, um zu bemerken, daß sie erfunden worden ist zur größeren

[1] Durch Quinault, 1672.



Ehre Ludwigs XIV. Die Oper erinnert ihn an den vers burlesque, einen ebenso großen Feind der Poesie.

So seien verschiedene Einflüsse am Werk, eine Korruption der Dichtung herbeizuführen. Wieder verweist er auf die Alten als die einzigen Helfer: und wenn die Vollkommenheit des Sophokles unerreichbar sei, so möge man seinen Blick auf die Einfachheit des Äschylus richten. Er entwirft als Muster edler Einfachheit nach dem Schema der Perser des letztgenannten Dichters eine Tragödie über das nationale Ereignis von 1588, den Untergang der spanischen Armada. Der Nachdruck ist bei diesem Entwurf natürlich auf die Beobachtung der Einheiten gelegt. Zum Schluß fordert er Dryden auf, seine Feder an einer solchen Aufgabe zu versuchen; der Erfolg bei Pit, Box und Gallery werde ihm dann nicht fehlen, und sein Ruhm werde den des unimitable Shakespear[1] weit überstrahlen.

Im zweiten Kapitel finden wir einige Gedanken aus den „Tragedies“ wiederholt, z. B. die Entstehung der Tragödie aus den religiösen Übungen der Griechen. Auch ein fast aktueller Gedanke findet sich: Die Oper könne in dem griechischen Theater nicht ihr Vorbild erblicken; Gesang und Tanz hätten an demselben keinen Anteil gehabt, seien vielmehr selbständige Religionshandlungen gewesen. Hervorgehoben wird das Interesse, das die griechischen Regierungen dem Theater entgegengebracht hätten; die Zwecke desselben hätten eine solche Anteilnahme aber auch gerechtfertigt: es sei eine Schule des Patriotismus und der staatsbürgerlichen und allgemein menschlichen Tugenden gewesen. Daneben verschwände Rom vollkommen. Rom sei dazu ausersehen gewesen, die Welt durch die Macht des Schwertes zu beherrschen, nicht sie durch die Leier zu ergötzen. Die römischen Dichter hätten die Griechen nur nachgeahmt,

[1] Höhnische Wiederholung eines Ausdrucks von Dryden.

das Theater sei eine fremde Pflanze unter dem römischen Himmel gewesen. „This dramatick Poetry was like a foreign Plant amongst them, the Climate not very kindly, and cultivated but indifferently; so might put forth Leaves and Blossoms without yielding any Fruit of much importance“ (28). Treffend ist auch das folgende Urteil über das Interesse der Römer an Poesie und Bühne: „But the *Romans*, mostly look'd no deeper than the Show. They took up with the outside and Portico; their Genius dwelt in their eye; there they fed it, there indulg'd and pamper'd it immoderately: So that their *Theatres* and their *Amphitheatres* will always be remembred, tho their *Tragedy* and *Comedy* be only shadow; or *Magni Nominis umbrae*“ (28).

Im dritten und vierten Kapitel bemüht sich Rymer dem Leser klarzumachen, warum unter dem Einfluß des Christentums eine Blüte der dramatischen Produktion nicht möglich gewesen sei. Die Kirche habe das Theater bekämpft, weil sie in ihm einen Rest der alten Götterverehrung erblickt habe. „Hence indeed the *Greek* and *Latin* Fathers had an ample Field for their Eloquence and Declamation, before the *Arrians*, the *Gnosticks*, and other intestine Heresies sprang up to divert them. So we find *St. Cyprian*, *St. Basil*, *Clement* of *Alexandria*, very warm upon this occasion: And in many a good Homily *St. Chrysostom* puts it home to 'em, and cries shame, that people should listen to a Comedian with the same ears that they hear an Evangelical Preacher“ (31).

Diese beiden Kapitel, die zum Teil die Materie von Collier's Short View of the Immorality and Profaneness of the Stage[1] behandeln, bemühen sich also darzutun, daß von jeher Kunst und Literatur unter den Verfolgungen

---

[1] London 1698.

der Orthodoxie zu leiden gehabt haben. Rymer steht mit ganzem Herzen auf der Seite des politischen und religiösen Fortschritts, und da er ja auch von der Poesie die höchste Meinung hat, so ist es ein Lieblingsgedanke von ihm, den er besonders hier vertritt, der aber auch an andern Stellen wiederkehrt, daß Dichtkunst und Reformation überall Hand in Hand gehen. Besonders Marot ist ihm ein Beispiel dafür, wie sehr die Poesie der Reformation genützt habe. Seine Meinung von der prinzipiellen Feindschaft der Orthodoxen stützt er durch Zitate aus Guzman und Escobar, den bekannten spanischen Jesuiten. Auch den Dunkelmännerstreit von Kullen (Köln) verwertet er in diesem Zusammenhang.

Alle diese Angriffe betrachtet unser Kritiker aber als lediglich vom Unverstand und Zelotismus diktiert, die es nicht verdienen, daß man ihnen Beachtung schenke. Ernsthaft nimmt er dagegen die Vorwürfe, die Lactantius der Poesie macht; er gibt zu, daß Plato und Aristophanes mit diesem Kirchenschriftsteller auf derselben Linie kämpfen. Der Vorwurf dieser Männer sei, daß das Theater die Religion durch die Profanierung der Götter oder göttlichen Dinge schädige, worin sie aber sehr im Unrecht seien; seine eigene hohe Auffassung von der Poesie und der Bühne bringt Rymer in einer wesentlich Rapin entlehnten Lobeshymne zum Ausdruck. In seiner Verteidigungsrede weist er darauf hin, daß Allegorie und Metapher, wie sie die Poesie anwende, der natürliche Weg seien, sich den überirdischen Mächten zu nähern. „Not to represent their Gods with face and fingers, with actions, and passions, and other Modifications, after the fashions of men, were to say nothing. *St. Paul* that soared as high as any body. and had the gift of Tongues, declares the things above *ineffable. Homer* knew this; therefore would not *banter* the World with hard words, and unintelligible gibberish, as *Plato*

and others have since done; but did accommodate his Speech to our Human Senses, by Metaphors, Similitudes, Tropes, and Parables; after the manner of *Moses*, and the Old Prophets before him. He entertains and fills us to the utmost of our Organs and Capacity. Something he finds for all our Senses. He brings them to our Eyes, our Ears, our Touch: *Nectar* he provides for our Taste, and there always exhales an Ambrosial Odour in the Divine Presence. What *Plato*, or an Angel would say further, passes all understanding, would not enter our Organs; could have no relish or proportion to affect us, more than the Musick of the Spheres. Metaphor must be the Language, when we travel in a Countrey beyond our Senses" (43).

Das beste „the wisest part of the World" sei immer durch eine Fabel ausgedrückt worden. So manche schöne Erzählung des Alten Testaments mache das Unaussprechliche faßbar. Von Messias wissen die Propheten nichts Höheres zu sagen, als daß er in Gleichnissen reden werde.

Man wundert sich, daß bei Rymer eine so schöne Stelle zu finden ist. Es geht sicher nicht an, einem Mann, der so von der Macht der Dichtkunst zu reden versteht, jedes poetische Gefühl abzusprechen. Wie schade, daß er so tief in seine Theorien sich verrannt hat.

Auch der Vorwurf der Zügellosigkeit der Sprache der Bühne lasse sich nicht aufrecht erhalten. Unleugbar sei dieselbe ja zurzeit oft locker, aber auch die Heilige Schrift brauche bekanntlich manchmal eine wenig schickliche Sprache, sogar die Kanzel habe es nötig, durch die geistliche Obrigkeit überwacht zu werden, damit sie nicht gegen die Regeln des Anstands sich versündige. Wenn aber hier eine vernünftige Kontrolle Gutes hervorbringe, warum solle man nicht auch das Theater durch eine sachgemäße Aufsicht von dem Miß-

brauch des Wortes freihalten können? „May not the King and Queens Theatre deserve the like care, and have its Committee of Lay-Bishops to see that no Doctrine be there broached, but what tends to the Edification; as well as to the Delight of the Spectators“ (48).

Nirgends findet Rymers fester Glaube an die Kulturmission des Theaters einen schöneren und begeisterteren Ausdruck als in den folgenden, von Rapin beeinflußten Worten: „Grant there, in a Tragedy, the felicity of the Invention, the novelty of the Fictions, the strength of Verse, the easiness of Expression, the solid Reason, the warmth of Passion, still heightened and rising from Act to Act; together with the richness of Figures, the pomp of the Theatre, the habits, gesture and voice of the Actors, at the same instant charming both the Eyes and the Ears; so the Senses being won, the Judgment is surprised, and the whole Man at once led captive; A body must be of Brass or Stone to resist so many Charms, and be Master of himself amidst so much allurement and temptation.

Grant all this, I say, where is the hurt? what is the danger? If *the End* of all is to shew *Virtue in Triumph*. The noblest thoughts make the strongest impression; and the juster passions find the kindest reception amongst us. The Medicine is not less wholesome, for the Honey, or the gilded Pill. Nor can a Moral Lesson be less profitable, when dressed and set off with all the advantage and decoration of the Theatre“ (49).

Das 5. Kapitel handelt von dem Schicksal der Poesie in Italien, Frankreich und England.

Von den Bemerkungen über Italien, das allen andern Ländern im Besitz einer den Alten nachgeahmten Literatur vorausgegangen sei, ist vielleicht hervorzuheben, daß dort das Drama es deshalb zu keiner Blüte habe bringen können, weil es infolge der politischen Zustände

an einem Theater mit festen Einkünften gefehlt habe, so daß, abgesehen von dem einen oder dem andern Fürsten, der zu irgend einer Festlichkeit ein Stück aufführen ließ, die dramatische Literatur auf die herumziehenden Schauspielerbanden angewiesen war „acting farce, or turning into Farce whatever they acted“ (53).

In Frankreich habe Franz I., der mächtige Förderer der Renaissance, eine Wendung zum Besseren herbeigeführt. Er habe an diesen strolers sein Vergnügen gefunden; richtig sei es allerdings, daß man in den letzten Jahren seiner Regierung angefangen habe, gegen jene Front zu machen.

Hier gibt sich Rymer seinen Historikerneigungen hin. Er teilt im Text einen ausführlichen Auszug aus der bekannten Anklageschrift des Pariser Parlaments gegen die Confrérie de la Passion mit (1541) und druckt die ganze Urkunde im Anhang ab, um dem Leser eine recht deutliche Vorstellung von dem damaligen traurigen Zustand der Bühne zu geben. Ansätze zum Besseren seien aber früh gemacht worden. Schon um 1600 habe L'Ariveu für das Theater geschrieben und Nutzen und Ergötzung erstrebt. Dann seien gleich Hardy und Corneille gekommen. Die Griechen und Römer hätten die französischen Dichter nicht erreicht, aber dafür seien nur sie selber verantwortlich, denn der Gunst der Regierung hätten sie in reichem Maße sich erfreut. Besonders Richelieu, den Rymer auch hier als den erlauchten Beschützer und Wegweiser der Literatur feiert, hätte die Bühne auf jede Weise gefördert. In der Beobachtung der Vorschriften von Schicklichkeit und Galanterie seien die Franzosen groß, und überhaupt sei damals eine unbestreitbare Blüte des Theaters eingetreten. Lange habe sie aber nicht vorgehalten. Corneille sei in seinen ersten Stücken besser gewesen, das heißt, er habe sich strenger an die Regeln gehalten. Später habe wieder

„that Wild-goose-chase of Romance“ in den Köpfen der Dichter gespukt, so daß „some Scenes of Love must every where be shuffled in, tho' never so unseasonable“ (62). Auch bei den Griechen sei die Liebe dargestellt worden, aber nicht in dem Umfang, daß die Majestät der Tragödie darunter Schaden gelitten habe. Die französische Galanterie dagegen fordere zur Satire ebensogut heraus, wie die spanischen Ritterromane.

Hervorzuheben ist ferner Rymers Polemik gegen den Reim, den er für die Tragödie als unbrauchbar erklärt. Er nimmt damit zu einer vielerörterten Zeitfrage Stellung, und korrigiert stillschweigend die eigene frühere Ansicht, die ihn veranlaßte, seinen Edgar in Reimen abzufassen.

Wie den Reim, so verwirft er auch den französischen Alexandriner; er findet ihn zu monoton. Überhaupt hält er die französische Sprache für zu schwächlich, um die Majestät der Tragödie zum Ausdruck zu bringen: „We see their Consonants spread on Paper, but they stick in the Hedge; they pass not their Teeth in their Pronounciation“ (64).

Von Spanien sei wenig Erfreuliches zu berichten. Wo die Inquisition herrsche, müßten die Musen das Feld räumen. Als ein „common Plague“ seien die Schauspieler 1646 aus dem Lande ausgewiesen worden.

England. Rymer ist davon überzeugt, daß England die größte literarische Vergangenheit habe. Wir finden bei ihm die längst als Legende nachgewiesene Meinung, daß Gildas 493 den unter den Werken des Plautus gedruckten Querolus verfaßt habe. Ebenso bedeutende Dichter wie Gildas seien Thaliessin und Merlin gewesen, die nur deshalb keine Beachtung genössen, weil sie sich der welschen Sprache bedient hätten. Die Sachsenkönige hätten sich um die Literatur aus dem Grunde gewisse Verdienste erworben, weil sie sich des

Reimes bei Bewilligungen und sonstigen Urkunden bedient hätten.

Wilhelm I. habe aus der Normandie das Epos mitgebracht. William von Malmesbury erzähle, daß dessen Krieger das Rolandslied singend die Schlacht bei Hastings geschlagen hätten. Besonders hätten die in lateinischer Sprache dichtenden Engländer großen Ruhm geerntet. Das Gedicht des Joseph von Exeter über den trojanischen Krieg habe lange für ein echtes Werk des klassischen Altertums gegolten. Mit Richard Löwenherz und seinem Bruder Gottfried habe dann der Geschmack an provençalischer Dichtung seinen Einzug in England gehalten.

Rymer denkt von den provençalischen Dichtern sehr hoch. Er zweifelt nicht daran, daß Petrarch sein Bestes der Provence verdanke, und da die moderne lyrische Dichtung auf den Schultern dieses Italieners stehe, so sei mittelbar die ganze neuere Zeit jenen Sängern zum größten Dank verpflichtet. Über diese Materie handelt unser Kritiker sehr ausführlich, teils weil er auf diesem Gebiet Spezialstudien gemacht hat und seine Weisheit gern an den Mann bringen möchte, teils auch in polemischer Absicht, nämlich „to antidote against an impression, our *Monks* of that time might otherwise make upon us“ (67). Wer würde vermuten, in einem so verschrieenen Buch des ausgehenden 17. Jahrhunderts einen spezifisch romantischen Gedanken, eine Ehrenrettung des Mittelalters anzutreffen? [1]

Von überraschendem geschichtlichen Scharfblick zeugt es auch, wenn Rymer — aus politischen Gründen —

[1] Rymer verweist öfters auf Petrarch und Dante als die Quellen seiner Kenntnisse über die provençalischen Dichter. Vermutlich hat er auch die späteren französischen Gelehrten, die über sie handelten (vgl. Gröbers Grundriß der rom. Phil. I 27—30) eingesehen.



einen Einfluß von Nordfrankreich auf die provençalische Dichtung ablehnt.

Interessant ist, daß er einen ursächlichen Zusammenhang zwischen der Hochblüte der provençalischen Dichtung und dem Erstarken der Albigenserbewegung konstatieren zu dürfen glaubt. Echte Poesie ist ihm eben immer Freundin des Fortschritts und der Reform verrotteter Zustände.

Von provençalischen Dichtern nennt er Wilhelm von Agoult, Albert von Sisteron, Rambald von Orange, Anselm Faydet, aus dessen Leben er einige Daten gibt, und Fouchet von Marseille, den späteren Erzbischof von Toulouse. Von Gottfried Rudel erzählt er die bekannte und rührende Geschichte seiner Wallfahrt in den Orient, um die Königin von Tripolis zu sehen und dann zu sterben.

Im siebenten Kapitel setzt Rymer zuerst seine Darstellung der provençalischen Literaturgeschichte weiter fort. Er führt Severy de Mauleon an und gibt eine Stanze, die Richard I. während seiner Gefangenschaft in Österreich gedichtet habe. Auch von dem deutschen Kaiser Friedrich Barbarossa weiß er, daß er provençalisch dichtete, und gibt eine Probe von dessen Poesien. Robert Grosthead, der streitbare Bischof von Lincoln, habe in provençalischer Form ein Gedicht von der Erschaffung der Welt geschrieben, das er, Rymer, aus einem Manuskript der Bodleiana kenne. Bewerkenswert sind die Darlegungen, warum diese englischen Dichter sich des Provençalischen bedient haben:

„This *Provencial* was the first, of the modern languages, that yielded and chim'd in with the musick and sweetness of ryme; which making its way by *Savoy* to *Montferat;* The *Italians* thence began to file their *volgare;* And to set their verses all after the Chimes of *Provence.* Our Intermarriages, and our Dominions thereabouts, brought us much sooner acquainted with their

Tongue and Poetry. And they, with us, that would write verse, as King *Richard, Savery de Mauleon,* and *Rob. Grostead* finding the English stubborn and unweildy, fell readily to that of *Provence,* as more glib, and lighter on the Tongue. But they who attempted verse in English, down till *Chaucers* time, made an heavy pudder, and are always miserably put to't for a word to clink: which commonly fall so awkard, and unexpectedly as dropping from the Clouds by some Machine or Miracle" (78). Aus diesem traurigen Zustand habe Chaucer die englische Sprache errettet. „Chaucer found an Herculean labour on his Hands; And did perform to Admiration. He seizes all Provencal, French or Latin that came in his way, gives them a new garb and livery, and mingles them amongst our English: turns out English, gowty or superannuated, to place in their room the foreigners, fit for service, train'd and accustomed to Poetical Discipline" (78). Reine Arbeit habe aber Chaucer nicht geleistet: „Our language retain'd something of the churl; something of the Stiff and Gothish did stick upon it, till long after Chaucer" (78). Deshalb ist Rymer auch auf die elisabethanische Literatur nicht gut zu sprechen: „Chaucer threw in Latin, French, Provencial, and other Languages, like new Stum to raise a Fermentation; In Queen *Elizabeth's* time it grew fine, but came not to an Head and Spirit, did not shine and sparkle till Mr. *Waller* set it a running" (78). Es folgt ein langes und begeistertes Lob dieses Dichters, vom Rymerschen Standpunkt mit vollem Recht. Denn Waller hat für die Begründung des neuen, durch Dryden und Pope zur Blüte geführten dichterischen Stils in England eine ähnliche Bedeutung wie Malherbe für Frankreich.

Nach einem Exkurs über die Troubadours und Jeongleors, die er nicht auseinanderhält, und nach einer Auf-

zählung von fünf das Schicksal der Königin Johanna von Neapel behandelnden Tragödien, geht er endlich zu seinem Hauptgegenstand, der Entwicklung des englischen Dramas über, wobei er sich leider aber sehr kurz faßt. Er erwähnt nach Stow die Aufführungen des Spiels von Adam und Eva in Smithfield aus den Jahren 1391 und 1409. Nach solchen Leistungen beurteilt er die ganze dramatische Produktion des Mittelalters und verurteilt sie natürlich in jeder Hinsicht. Die Zeit des Lichts beginnt für ihn mit Namen wie Heywood und Gascoigne. Der „Gorboduc" erhält wegen seiner Regelmäßigkeit gebührendes Lob: „a fable, doubtless better turn'd for Tragedy, than any on this side the *Alps* in his (Lord Buckurst's) time" (84).

Er bedauert, daß Dichter wie Shakespeare und Ben Jonson nicht den Spuren des Gorboduc gefolgt seien. Aber trotz der prinzipiellen Gegnerschaft, die er dem nationalen Drama entgegenbringt, ist er doch auf den gewaltigen Aufschwung der dramatischen Produktion Englands stolz:

„From this time (der Abfassung des Gorboduc) Dramatick Poetry began to thrive with us, and flourish wonderfully. The French confess they had nothing in this kind considerable till 1635 that the Academy Royal was founded. Long before which time we had from *Shakespear*, *Fletcher*, and *Ben Johnson* whole Volumes; at this day in possession of the Stage, and acted with greater applause than ever" (85). Doch seine Freude ist keine reine: er könne das Wort, das Quintilian von der römischen Komödie gesprochen habe, auf die englische Tragödie anwenden:

„In Tragoedia maxime claudicamus, vix levem consequimur umbram."

Der Grund seines Mißvergnügens ist natürlich die Unregelmäßigkeit der meisten englischen Tragödien und

deren blutige Handlung. Man könne bei andern Völkern oft der Anschauung begegnen, daß die Engländer eine besondere Vorliebe für möglichst rohe und blutige Schauspiele haben, was als ein Zeichen ihres Ungeschmacks angesehen werde. Auch er schließe sich dieser Kritik an und bedaure, daß die englischen Dramatiker meist nicht die Regelmäßigkeit und die in sich geschlossene Handlung des „Gorboduc“ nachgeahmt, sondern „the atrocité and blood enough in all conscience“ (85) vorzugsweise zum Gegenstand der Darstellung gemacht haben.

2. Der kritische Teil.

a) Die Kritik des Othello.

Wie Rymer uns mitteilt, hat er sich den Othello von Shakespeare deswegen zur Kritik ausgesucht, weil dieser für das bedeutendste Werk der englischen Bühne angesehen wurde[1] („is said to bear the Bell away“). Er gebe auch zu, daß ein Phantom von einer Fabel zu entdecken sei. Ehe er aber auf dieselbe eingeht, erörtert er in einem einleitenden Abschnitt das Verhältnis der Tragödie zu ihrer Quelle. Was schon Langbaine vorher festgestellt hatte, ist auch ihm nicht unbekannt: er weiß, daß Shakespeare den Stoff einer Novelle des Giraldo Cinthio entnahm, rügt aber die Veränderungen, die der Dichter mit derselben vorgenommen hat. Von diesen Umänderungen greift er besonders eine heraus: die Standeserhöhnng des Othello und der Desdemona.

---

[1] An einer späteren Stelle gibt Rymer eine Erklärung dieser Beliebtheit. Sie beruhe auf der Szene, in der Jago den Othello zur Eifersucht reizt. Aber nicht der innere Wert dieses Auftritts begründe den Ruf des Stückes, sondern einzig und allein die Schauspielkunst, die Action, „the Mops and the Mows, the Grimace, the Grins and Gesticulation“ (119).

Othello heiße der Mohr „von Venedig“, ein Titel, der durch keine Urkunden belegt werden könne. Deshalb sei diese Veränderung eine Beleidigung aller „chronicklers und antiquaries“, wie unser Kritiker ernsthaft versichert. Desdemona sei von dem einfachen Bürgermädchen bei Cinthio zur Würde einer Senatorstochter erhoben worden, was nur dazu beitragen könne, ihre Heirat noch unwahrscheinlicher zu machen, als sie bereits an und für sich sei. Horaz schon verbiete, daß die Schlangen den Vögeln und die Lämmer den Tigern gepaart würden.

Während in der Kritik der Stücke Beaumonts und Fletchers Rymer deutlich das Bestreben an den Tag legt, den Stoff nach den bekannten vier Hauptstücken der Tragödie, Fabel, Charakter, Gedanken und Ausdruck zu gliedern, so weicht er hier von diesem Schema ab. Seinem Bedürfnis zu systematisieren kommt er dadurch nach, daß er zuerst eine nach jenen Gesichtspunkten geordnete kurze Übersicht über das Stück gibt, worauf er seine Ansichten entwickelt wie es der Verlauf der Handlung mit sich bringt, nicht aber, ohne überall die prinzipiellen Fragen vom Philosophischen der Poesie, der Allgemeinheit der Charaktere usw. durchaus in den Mittelpunkt des Interesses zu rücken.

α. Die systematische Übersicht.

Die Färbung, die Rymers Bericht von der Fabel des Stückes trägt, bereitet uns schon auf den Geist, in dem seine Kritik gehalten sein wird, vor: „*Othello*, a Blackmoor Captain, by talking of his Prowess and Feats of War, makes *Desdemona* a Senators Daughter to be in love with him; and to be married to him, without her Parents Knowledge; And having preferred *Cassio*, to be his Lieutenant, (a place which his Ensign *Jago* sued for) *Jago* in revenge, works the *Moor* into a

Jealousy that *Cassio* Cuckolds him: whick he effects by stealing and conveying a certain Handkerchief, which had, at the Wedding, been by the Moor presented to his Bride. Hereupon, *Othello* and *Jago* plot the Deaths of *Desdemona* and *Cassio*, *Othello* Murders her, and soon after is convinced of her Innocence. And as he is about to be carried to Prison, in order to be punish'd for the Murder, He kills himself" (88).

Wir dürfen uns nicht darüber wundern, daß die erste Frage dem Sinn der Fabel und der Moral des Stückes gilt. Was für einen allgemeinen Grundsatz der Lebensführung können wir aus ihr entnehmen? Rymer zählt höhnisch deren drei auf:

1. First, This may be a caution to all Maidens of Quality how, without their Parents consent, they run away with Blackamoors. . . .
2. Secondly, This may be a warning to all good Wives, that they look well to their Linnen.
3. Thirdly, This may be a lesson to Husbands, that before their Jalousie be Tragical, the proofs may be Mathematical" (89).

Daß solche Sätze wohl Klugheitsregeln, aber keine für die Tragödie brauchbaren hohen Wahrheiten sind, ist ohne weiteres klar. Diese jedoch, nämlich den Zusammenhang von Lohn und Strafe etc., vermag er in ihr nicht zu entdecken.

Ebenso schlimm als der Mangel eines höheren Sinnes der Fabel seien die Unwahrscheinlichkeiten des Stückes, deren es mehr als irgend ein anderes enthalte. „Nothing is more odious in Nature than an improbable lye; And, certainly, never was any Play fraught, like this of *Othello*, with improbabilities". (92).

Nach der Meinung Rymers sind die folgenden zwei Unwahrscheinlichkeiten die hervorstechendsten.

Er findet es erstens unbegreiflich, daß Desdemona auf die von Shakespeare angenommene Weise hat gefreit werden können: nämlich durch Geschichtenerzählen. Indem er die Schilderung zitiert, die Othello selbst von seiner Werbung vor dem venezianischen Senat entwirft, meint er: „This was the Charm, this was the philtre, the love-powder that took the Daughter of this Noble Venetian. This was sufficient to make the Black-amoor White, and reconcile all, tho' there had been a Cloven-foot into the bargain“ (90).

Nach klassizistischer Theorie ist eine Verbindung, wie sie bei Othello und Desdemona vorliegt, nur durch ein direktes, sinnverwirrendes und herzbetörendes Eingreifen der überirdischen Mächte möglich. In rationalistischer Ergänzung hierzu meint er, Shakespeare „might have helped out the probability by feigning how that some way, or other, a Black-amoor Woman had been her Nurse, and suckl'd her: Or that once, upon a time, some *Virtuoso* had transfus'd into her Veins the Blood of a black Sheep: after which she might never be at quiet till she is, as the Poet will have it *Tupt with an old black ram*“ (151). Ein bemerkenswerter Beitrag zur Theorie des Wunderbaren in der Tragödie![1] So aber, wie das Stück vorliegt, enthalte es nur, wie Shakespeare einmal selbst sage, „Foul disproportion, thoughts unnatural“.

„The Poet“, so glaubt Rymer S. 120, „here is certainly in the right, and by consequence the foundation of the Play must be concluded to be Monstruous; And the constitution, all over, to be *most rank* . . . Which instead of moving pity, or any passion Tragical or

[1] Man bemerkt mit Erstaunen, daß auch noch andere auf diesen sonderbaren Gedanken gekommen sind. Z. B. vgl. man die Interpretation Le Tourneurs zu IV 3, 32. Furness, A New Variorum Edition of Sh., Bd. 6, Othello. Philadelphia, o. J.

Reasonable, can produce nothing but horror and aversion, and what is odious and grievous to an Audience.“

Die zweite Unwahrscheinlichkeit der Fabel wird darin gesehen, daß der venezianische Staat einen Mohren nicht nur in seinem Heere kämpfen lasse, sondern sogar zum General erhebe und das Schicksal der Republik in seine Hände lege. „With us a Black-amoor might rise to be a Trumpeter; but *Shakespear* would not have him less than a Lieutenant-General. With us a *Moor* might marry some little drab, or Small-coal Wench: *Shake-spear*, would provide him the Daughter and Heir of some great Lord, or Privy-Councellor: And all the Town should reckon it a very suitable match: Yet the English are not bred up with that hatred and aversion to the *Moors*, as are the Venetians, who suffer by a perpetual Hostility from them“ (92).

Die Charaktere des Stückes erfüllen nach Rymers Ansicht ebensowenig wie die Fabel die Forderungen der Allgemeinheit und der Wahrscheinlichkeit, sündigen also ebenfalls gegen die Grundgesetze der Poesie.

Othello gibt Gelegenheit, das Schema des allgemeinen Charakters anzuwenden. Er sei Soldat, sogar General; man erwarte also, daß die spezifisch soldatischen Eigenschaften potenziert zum Ausdruck gelangen. Aber: „We see nothing done by him, nor related concerning him, that comports with the condition of a General, or indeed, of a Man, . . .“ (92). Das einzige, was hier angeführt werden könne, die einzige männliche und soldatische Tat, sei sein Selbstmord. Sonst entfernen sich aber auch alle Linien seines Charakters von dem Bild des idealen Soldaten. Als die Eifersucht ihn so weit gebracht habe, daß er sich rächen wolle, da überlasse er die schwierige Aufgabe, wo es zu fechten gilt, nämlich die Beseitigung des Cassio, dem Jago. Für sich behalte er vor, „the silly Woman his Wife“ zu

töten, von der er keinen Widerstand zu erwarten habe. „His Love and his Jealousie are no part of a Souldiers Charakter, unless for Comedy (93).

Am unerträglichsten aber sei Jago. Derselbe sei kein schwarzer Soldat, deshalb könne man glauben, daß er eher ein Offizier sei, wie wir ihn uns vorzustellen pflegen; aber niemals, weder in der Tragödie, noch in der Komödie, noch in der Natur habe es einen solchen von seinem Charakter gegeben. Shakespeare nenne ihn

„Some Eternal Villain, Some busie, and insinuating Rogue,
Some cogging, couzening Slave, to get some Office“,

und er scheine auch selbst gefühlt zu haben, daß der Charakter desselben widerspruchsvoll und unpassend sei. Er habe ihn aber in sein Stück eingeführt: „to entertain the Audience with something new and surprising, against common sense, and Nature, he would pass upon us a close, dissembling, false, insinuating rascal, instead of an open-hearted, frank, plain-dealing Souldier, a character constantly worn by them for some thousands of years in the World“ (94).

Vom Standpunkt des allgemeinen Charakters vollkommen treffende und einwandfreie Kritik.

In der Zeichnung der Desdemona zeige der Dichter nicht mehr Verstand: „He had chosen a Souldier for his Knave: And a Venetian Lady is to be the Fool. This Senators Daughter runs away to (a Carriers Inn) the *Sagittary*, with a Black-amoor: is no sooner wedded to him, but the very night she Beds him, is importuning and teizing him for a young smock-fac'd Lieutenant, *Cassio.* And tho' she perceives the *Moor* Jealous of *Cassio*, yet will she not forbear, but still rings *Cassio, Cassio* in both his Ears“ (95).

Roderigo habe im Stück keinen andern Zweck, als die Sündenlast Jagos vergrößern zu helfen und so dazu beizutragen, diesen noch viel mehr zu einer dra-

matisch unbrauchbaren Gestalt zu machen. Man erinnert sich: eine tragische Person darf kein großer Verbrecher sein.

Zusammenfassend meint daher unser Kritiker, daß nichts in den Charakteren sei, was den Zuschauern nützlich oder ergötzlich sein könnte.

Wie die Charaktere, so seien auch die Gedanken; wir dürften weder wahre, noch schöne, noch edle aus solchem Munde erwarten.

Ohne diese, d. h. ohne Sinn und Meinung, könne auch der vierte Teil der Tragödie, der Ausdruck, nicht verdienen besonders behandelt zu werden. Die Verse seien an sich ohne Bedeutung und nur dazu da, die Handlung weiterzuführen. Die Kritik dieses Teiles faßt Rymer in den folgenden berühmt gewordenen, wahrhaft lapidaren Satz zusammen: „In the *Neighing* of an Horse, or in the *growling* of a Mastiff, there is a meaning, there is as lively expression, and may I say, more humanity, than many times in the Tragical flights of Shakespear“ (95).

β. Verlauf der Handlung.

Rymer geht nun dazu über, den Verlauf des Stückes im einzelnen zu betrachten. Die Eröffnungsszene, jene Nachtszene, in der Jago und Roderigo den alten Brabantio von der Flucht seiner Tochter in Kenntnis setzen, findet Rymer unpassend und gemein. Seine Auffassung stützt er auf zwei Gründe, die beide spezifisch klassizistischer Natur sind. Jago und Roderigo verfehlen sich deshalb, weil sie in ihren Worten und in ihrem Benehmen kein Bewußtsein des zwischen ihnen und Brabantio bestehenden Standesunterschiedes an den Tag legen, und zweitens, weil sie den alten Mann ohne ersichtlichen Anlaß und plausibeln Zweck aufs schmerzlichste verletzen.

Dieses rohe Benehmen der beiden ist für Rymer ein Beweis für den Tiefstand der englischen Bühne, die doch eine Schule der guten Sitte und ein „Speculum Vitae“ sein solle.

Welche Rolle die Unterschiede des Standes in der klassizistischen Theorie spielen, ist aus Anlaß der Frage des geeignetsten Rächers schon hervorgehoben worden: sie ist einer der Grundpfeiler, auf denen das ganze Gebäude ruht.

Der zweite Tadel ist natürlich ein Ausfluß der Forderung von der rationalen Durchdringung des Stoffes. Gerechtfertigt könnte der Hohn des Jago nach diesem System nur erscheinen, wenn vorher eine Beleidigung oder Herausforderung von seiten des Angegriffenen stattgefunden hätte.

Ein Mensch, der wie Jago aus reiner Lust am Bösen böse handelt, ist seit Sokrates jeder rationalistischen Psychologie undenkbar. Auch unser Kritiker glaubt, daß der Mensch von Hause aus gut sei; das Böse kann er nur wollen, wenn ihn besondere Motive dazu verlocken.

Für Rymer hat in der Tragödie allein die klassisch maßvolle, abgerundete Pose einen Sinn. Eine Gestalt wie Jago erklärt seine Kunstauffassung für unmöglich. Er kann von den vorliegenden Gemeinheiten nur glauben, daß sie durch Erwägungen, die in der Sache liegen, gerechtfertigt werden könnten, und es ist daher nur natürlich, daß er sie aus der mangelnden guten Lebensart und der schlechten Erziehung des Dichters, aus dessen eigener Gemeinheit und Gesinnungsroheit erklärt. Höchstens daß er sich dazu versteht, diese Meinung dadurch eine Abschwächung erfahren zu lassen, daß er Jago und Roderigo unter dem Gesichtspunkt der bezahlten Narren und Spaßmacher an Fürstenhöfen ansieht. Und auch als solche erscheinen sie ihm verfehlt. Er führt Aristophanes

und Rabelais an, um zu zeigen, wie dieses komisch-satirische Element zu behandeln sei.

Die dritte Szene des ersten Aktes, der Kriegsrat, zu deren Betrachtung Rymer nun gleich überspringt, erscheint ihm fast als eine Parodie auf die „most serene Republick". Er findet es unbegreiflich, daß der Senat Venedigs, der doch zur nächtlichen Beratung zusammengetreten sei, weil die Not des Staates es erfordere, seine kostbare Zeit damit vertrödele, sich lang und breit über die Liebes- und Ehegeschichte des Othello unterhalten zu lassen, wobei er die Rücksicht auf die gefährliche äußere Lage, die rasche Entschlüsse benötige, so ganz außer acht lasse. „By their Conduct and manner of talk, a body must strain hard to fancy the Scene at *Venice;* and not rather in some of our Cinq-ports, where the Bailey and his Fischer-men are knocking their heads together on account of some Whale; or some terrible broil upon the Coast. But to shew them true Venetians, the Maritime affairs stick not longe on their hand; the publick may sink or swim. They will sit up all night to hear a Doctors Commons, Matrimonial, Cause. And have the Merits of the Cause at large laid open to 'em that they may decide it before they Stir. What can he pleaded to keep awake their attention so wonderfully?" (100).

Selbstverständlich verschiedenerlei Dinge. Vor allem natürlich, daß der Streit Othellos und Brabantios, bei der Unentbehrlichkeit des Mohren für den Kriegszug, die Bedeutung einer öffentlichen Angelegenheit gewinnt. Rymer sieht etwas so Naheliegendes deshalb nicht, weil er von vornherein der Ansicht ist, ein schwarzer General sei ein Unsinn. Alles was dieser nun tun wird, alle Beachtung, die man ihm schenken wird, muß ihm notwendigerweise auch als Unsinn erscheinen.

Als Beweis dafür, wie unsachlich der Senat zu Werke gehe und auf welcher geistigen Höhe seine Ver-



handlungen sich bewegen, zitiert Rymer die Einleitungsrede Othellos, in der er seine Bereitwilligkeit erklärt, der Versammlung seine ganze Geschichte zu erzählen. Rymer meint: „All this it but *Preamble,* to tell the Court, that he wants words. This was the Eloquence which kept them up all Night, and drew their attention, in the midst of their alarms“ (101).

Der letzte Tadel, der diese Szene trifft, gehört unter die Rubrik der Diktion. Gemäß der in der klassizistischen Theorie oft ausgesprochenen Ansicht, daß bei großen Staatsszenen der Dichter so recht eigentlich Gelegenheit habe, die seinem Werk nötigen Sentenzen, glänzenden Antithesen und andere Weisheitssprüche einzuflechten, sieht sich unser Kritiker nach solchem poetischen Schmuck um. Er findet nicht viel. Es ist die Wechselrede zwischen dem Dogen und Brabantio, auf die er sich bezieht. Der Doge gibt da dem aufgeregten Brabantio den Rat, gute Miene zum bösen Spiel zu machen und sich mit seinem Schwiegersohn abzufinden. Diesen Rat unterstützt er durch Sprüchwörter wie „zum Raube lächeln heißt den Dieb bestehlen“ und ähnlichen. Brabantio weiß auch einige Sprüchwörter anzuführen, wodurch er dem Dogen zu verstehen gibt, daß das billige Weisheit wäre, die der Senat ja auch für seine eigene Lage nicht anwende.

Es ist ja sicher keine hohe philosophische Weisheit, die die beiden alten Herren da austauschen, sondern schlichte, bürgerliche Lebensklugheit. Aber wie macht sich Rymer darüber lustig! Er stellt diesen Dialog auf eine Stufe mit den absichtlich lächerlichen Partieen des Rehearsal und versteigt sich sogar dazu, zum Vergleich das bekannte Flaschenorakel bei Rabelais zu zitieren.

Der zweite Akt verlegt die Handlung von Venedig nach Cypern und verletzt dadurch die Regel von der Einheit des Orts. Die Zuhörerschaft, fährt Rymer fort,

müsse nun ebenfalls dort gedacht werden. Doch habe unser Bays — das heißt Shakespeare, den er Bays gleichstellt — keine Transportschiffe für sie bereitgehalten. Der Dichter knüpfe damit direkt an die Traditionen der mittelalterlichen Mysterienspieler an, mit denen er sich dadurch auf eine Linie stelle.

Rymer ist bekanntlich von der theoretischen Notwendigkeit der Regeln vollkommen überzeugt. Aber man merkt doch auch hier, daß er geneigt ist, die Sache nicht gar so schlimm zu nehmen. Er meint: „Well, the absurdities of this Kind break no bones. They may make Fools of us; but do not hurt our Morals“ (106).

Deshalb schenkt er dieser Frage keine weitere Beachtung. Er will in Gottes Namen ans Land steigen und beobachten, was vorgeht.

Die so harmlose Frage des Montanio, ob Othello verheiratet sei, findet er absurd: „A question so remote, so impertinent and absurd, so odd and surprising never entered *Bayes's Pericranium.* Only the answer may Tally with it“ (108).

Dieser Aufwand an Entrüstung hat seinen Grund darin, daß Rymer glaubt, Montanio stelle die Frage nur, damit von Desdemona die Rede sein könne, womit er wohl auch recht hat. Aber dergleichen muß man einem Dichter zu gute halten. Dem Ideal der unbedingten Notwendigkeit, von dem Corneille so viel redet und das Voltaire noch verehrt, entspricht das allerdings nicht.

Daß Cassio eine geradezu religiöse Verehrung für Desdemona hegt, ist ihm ein Greuel, begreiflicherweise wenn man sich an die schon entwickelte Auffassung ihres Charakters erinnert. Cassio wird hier deswegen getadelt, weil es dem allgemeinen Charakter eines Soldaten widerspreche, wie ein Dichter von der Schönheit und Güte einer Frau zu reden.

Um sein Verhalten in dieser Szene weiter lächerlich zu machen, erwähnt unser Kritiker, daß jener Jagos Frau küsse.

Wir müssen dieser Form des Grußes bei Cassio eine besondere und schöne Bedeutung beimessen: es kommt uns dadurch deutlicher zum Bewußtsein, daß Cassio nicht wagt zu Desdemona aufzusehen und sich nicht für würdig hält, ihre Hand zu berühren.

Die nun folgende Unterredung zwischen Jago und Desdemona nennt Rymer „a long rabble of Jack-pudden farce, . . . that runs on with all the little plays, jingle and trash below the patience of any Countrey-Kitchin-maid with her Sweet-heart“ (111). Besonders mißfällt ihm, daß dies in dem Augenblick vor sich gehe, wo Desdemona wissen müsse, daß Othello auf dem Meer mit dem Sturm um sein Leben kämpfe. Letzterer Vorwurf ist sachlich unrichtig. Die Ankunft des Schiffes ist schon gemeldet.

Rymer bemerkt auch hier den symbolischen Zug nicht. Der Teufel Jago bemüht sich vergebens, Desdemona durch seine unsaubern Reden auf das Niveau seiner eigenen Gemeinheit herabzuziehen. Er sieht nur das Äußere. Daher das bemerkenswerte verallgemeinernde Urteil über Shakespeare, das sich anschließt: „Never in the World had any Pagan Poet his Brains turn'd at this Monstrous rate. But the ground of all this Bedlam — Buffoonry we saw, in the case of the French *Strolers*, the Company for Acting *Christs Passion*, or the *Old Testament*, were Carpenters, Coblers, and illiterate fellows; who found that the Drolls, and Fooleries interlarded by them, brought in the rabble, and lengthened their time, so they got Money by the bargain.

Our Shakespear, doubtless, was a great Master in this craft. These Carpenters and Coblers were the guides he followed. And it is then no wonder that we find so

much farce and *Apocryphal* Matter in his Tragedies. Thereby unhallowing the Theatre, profaning the name of Tragedy; and instead of representing Men and Manners, turning all Morality, good sence, and humanity into mockery and derison“ (111).

Wir überspringen mit Rymer eine Reihe von Szenen und wenden uns gleich dem nächtlichen Streite zu.

Othellos Verhalten erfährt eine scharfe Kritik. Es wird gesagt, daß der Mohr der Sachlage nicht gewachsen sei: von militärischer Sachlichkeit und Kürze sei bei ihm keine Spur zu erkennen: „no Justice *Clod-pate* could go on with more Phlegm and deliberation“ (113).

Man muß gestehen, daß Rymer hier in der Erkennung des Tatsächlichen im Recht ist. Eine Ungeschicklichkeit des Dichters liegt aber natürlich nicht vor. Mit Othellos Vernunft geht seine Leidenschaft durch. Er vergißt infolge der Bestrafung des Cassio ganz, sich über den Anfang des Streits unterrichten zu lassen. Auch läßt er sich in wenig sachlicher Weise deswegen zu größerer Strenge hinreißen, weil Desdemona in ihrer Nachtruhe gestört worden ist. Rymer erkennt aber bekanntlich das Recht der Leidenschaft über die Vernunft nicht an und findet daher, daß Othellos Verhalten nicht das eines Soldaten sei. Viele Worte, lang ausgesponnene Flüche seien nicht dessen Sache. Wenn ein Soldat fluche, so möge er eine tüchtige Gotteslästerung aussprechen; was dann folge, solle „ex ore gladii“ sein. Aber Shakespeares Soldaten seien anderer Natur: „by the style one might judge that *Shakespears* Souldiers were never bred in a Camp, but rather had belong'd to some Affidavit-Office“ (113).

Die Anwesenheit Desdemonas in jener nächtlichen Szene empfindet Rymer durchaus als unpassend. Es sei von einer Dame unschicklich, sich um diese Stunde unter betrunkene und sich zankende Soldaten zu mischen.

Erwähnt mag noch eine zweifache Ausstellung werden: zuerst eine Bemerkung über Shakespeares Sprache. Rymer findet, daß dieselbe sich durch lästige Wiederholungen kennzeichne, ohne aber Beispiele zu bringen. Interessanter ist der Hinweis darauf, daß der Dichter gegen das Gesetz von den „manners" insofern sündige als er keinen Versuch mache, die Aufregung und den Kriegslärm Cyperns zu schildern.

„But nothing either in this *Act;* or in the rest that follow, shew any colour or complexion, any resemblance or proportion to the face and posture it ought to bear. Should a Painter draw any one *Scene* of this Play, and write over it, *This is a Town of War;* would any bod believe that the Man were in his senses? would not a *Goose*, or *Drommedary* for it, be a name as just and suitable? And what in Painting would be absurd, can never pass upon the World for Poetry" (116).

Die Kritik des dritten Aktes beginnt mit einer Verspottung der Unterhaltung Cassios und Desdemonas. Mit Cassio gehe in kurzer Zeit sehr viel vor sich: er entrinne dem Sturm, lande glücklich, betrinke sich in der folgenden Nacht, fechte, werde seines Kommandos enthoben, werde wieder nüchtern, lasse sich darüber aufklären, wie er seine Stellung wieder erlangen könnte, bereue seine Dummheit, und doch sei er, bevor er ans Schlafen denke, frühmorgens an der Haustüre seines Generals, um mit Hilfe von Geigern und einem Spaßmacher Zutritt zu dessen Frau zu bekommen. Emilia gebe ihm Gelegenheit „to speak his bosom" und Desdemona erhöre seine Bitte. „Then after a ribble rabble of fulsome impertinence. She is at her Husband slap dash" (117). Mit einfältigen Bitten natürlich für Cassio, in welchem Stile es noch eine Weile fortgehe. Dann folgt eine Besprechung der Szene, in welcher Jago den unglückseligen Mohren in die glühendste Eifersucht

hineinpeitscht. Interessant ist sie durch den Nachweis, daß die Begründung der Eifersucht bei Othello auf sehr schwachen Füßen stehe, und daß Jago nichts weniger als ein genialer Schurke sei — eine ganz richtige Beobachtung[1]. Es empfiehlt sich, diesen wichtigen Passus in extenso zu geben.

„. . . and then comes the wonderful Scene, where *Jago* by shrugs, half words, and ambiguous reflections, works *Othello* up to be Jealous. One might think, after what we have seen, that there needs no great cunning, no great poetry and address to make the *Moor* Jealous Such impatience, such a rout for a handsome young fellow, the very morning after her Marriage must make him either to be jealous, or to take her for a *Changeling*, below his Jealousie. After this *Scene*, it might strain the Poets skill to reconcile the couple, and allay the Jealousie. *Jago* now can only *actum agere*, and vex the audience with a nauseous repetition“ (118).

Trotzdem diese Szene doch so ganz überflüssig sei, konstatiert Rymer, und dieses Geständnis ist wertvoll, beruhe auf ihr der große Anklang, den der Othello beim Publikum gefunden habe, so daß er als die beste aller englischen Tragödien gelte. Eine solche Geschmacksverirrung wäre in Griechenland oder Rom nicht möglich gewesen; Othello und Jago hätten da nur in der Komödie einen Platz finden können. Die Szene sei rein komischen Inhalts. Hiermit meint unser Kritiker eben jene halbversteckten schurkischen Andeutungen Jagos, die gerade infolge ihrer Verschleierung dem Mohren noch viel mehr

---

[1] Was von der angeblichen Genialität Jagos zu halten ist, geht aus der Analyse unseres Stückes bei Flathe (Shakespeare in seiner Wirklichkeit) und bei Wetz, Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschichte I 267 ff., bes. 344 Anm. hervor.



zu erraten übrig lassen und sein Inneres tiefer erregen, als die nackte ungeschminkte Wahrheit es vermöchte.

Rymer meint, die Sprache der agierenden Personen sei so unsinnig, daß sie deren Aktion nur hemmen. Das Ganze könnte durch bloßes Spiel abgemacht werden, und jeder könne es dann deuten wie er wolle. Die Szene erinnere an die berühmte pantomimische Disputation zwischen Panurg und dem englischen Philosophen bei Rabelais.

Besonderer Wert wird auf den Nachweis gelegt, daß Othellos Vorstellung, Desdemona hätte den Ehebruch schon vollzogen, einfach Unsinn sei. Cassio sei mit ihr nicht im gleichen Schiff nach Cypern gekommen und könne zu keiner andern Zeit als eben diesen Morgen eine Zusammenkunft mit ihr gehabt haben. Und wenn auch Othellos Verstand durch seine Leidenschaft so verblendet wäre, daß er nicht mehr im stande sei, den Sachverhalt zu überblicken — Gott sei Dank, daß Rymer das einsieht — so hätte doch Jago es nie wagen dürfen, Lügen vorzubringen, auf denen er jeden Augenblick ertappt werden könnte. Wie gesagt, ist das vollkommen richtig und eine der treffendsten Bemerkungen, die sich bei Rymer finden. Jagos Pläne gelingen nicht infolge besonders geistreicher Kombination, sondern infolge der Verblendung seiner Opfer durch die Leidenschaft. Anstatt daß Rymer aber nun die obige richtige Einsicht zur Erkenntnis des Organismus des Stückes verwertet, führt ihn seine Verachtung Shakespeares dazu, in dieser rein verstandesmäßig angesehen ja ungenügenden Motivierung ein Unvermögen des Dichters zu erblicken. Würde diese Wendung fehlen, so könnte man sagen, daß er hier einen ganz modernen Gesichtspunkt geltend gemacht habe.

Nicht nur in der Motivierung der Leidenschaft des Othello sei Shakespeare fehlerhaft, sondern er sei

auch inkonsequent in der Art, wie er dieselbe zum Ausdruck bringe. Vor dem Mittagessen zeige der Mohr nichts von der raschen Art des Soldaten: „but like a tedious, drawling, tame Goose, is gaping after any paultrey insinuation, labouring to be jealous; And catching at every blown surmize“ (120). Das ändere sich aber sehr bald: „And 'tis now but Dinner time; yet the *Moor* complains of his Forehead. He might have set a Guard on *Cassio*, or have lockt up *Desdemona*, or have observ'd their carriage a day or two longer. He is on other occasions phlegmatick enough: this is very hasty“ (121). Nach dem Essen käme es noch schlimmer, und als Probe gibt Rymer die Stelle:

What sense had I of her stoln hours of lust usw.

Unser Kritiker springt nun über zur Betrachtung der einzelnen Gedanken und des Ausdrucks, und greift vor allem zwei Dinge heraus.

Nachdem Othello von der Schuld seiner Gattin sich überzeugt glaubt, spricht er einmal das Wort, daß ihr Angesicht ihm nun so schwarz vorkäme wie sein eigenes.

Rymer erscheint es als ganz unglaublich, daß ein Mensch sich selbst als der Typus von etwas Minderwertigem bezeichnen könne. Die Inder stellen sich den Teufel weiß vor, und das sei ganz natürlich; hier aber: „there is not a Monky but understands Nature better; not a Pug in *Barbary* that has not a truer taste of things“ (124).

Rymer irrt. Othello ist mit sich selbst so zerfallen, sich selbst so zur Last, daß er wohl Abscheu vor sich empfinden kann. Zudem fühlt er sich in der Tat Desdemona gegenüber als Paria.

Der zweite Tadel trifft das erschütternde Lebewohl Othellos an seine gewohnte kriegerische Beschäftigung. Rymer zitiert die Verse nicht wegen ihres poetischen Inhalts, den er widerwillig anerkennt, sondern um sie

mit einer ähnlichen Stelle im Gorboduc zu kontrastieren, wo Marcella den Tod eines jungen, waffenglänzenden Fürsten beklagt. Hier sei eine poetisch-glanzvolle Schilderung am Platz; an der betreffenden Stelle des Othello nicht. Warum? verrät Rymer uns nicht; es dürfte ihm auch schwer fallen, einen plausiblen Grund dafür zu finden. Er hat offenbar gar keinen Sinn für den eminent symbolischen Gehalt dieser Worte. „Im schmachvoll besudelten Ideal seiner Liebesehre bejammert Othello seine mit dieser identische heroische, nun so schaudervoll greulich in ihr wie in einem Sumpfe erstickte Ehrliebe, seinen entwürdigten Mannes- und Menschenadel[1]."

Besonders schlecht ist unser Kritiker auf Desdemona zu sprechen. Er hält sie für unendlich beschränkt und dumm, — ähnlich wie Gervinus z. B. es tut —, sonst wäre es nicht zu erklären, daß sie dem Mohren ständig mit Bitten für den jungen hübschen Offizier Cassio im Ohr läge, und das noch zu einer Zeit, wo schon die ganze Insel von Othellos glühender Eifersucht unterrichtet sei.

Um die Einfalt der Desdemona so recht deutlich zu illustrieren, erzählt Rymer eine Geschichte aus dem schottischen Hochland. Ein biederer Schotte habe einmal *„trut Scot", „trut Scot"* schreien hören, und als er bemerkt habe, daß diese Töne von einem Vogel kämen, habe er seinen Zorn bezwungen und sein Schwert eingesteckt mit einem *„Braad O God, G. if thaa'dst ben a Maan as th'art ane Green Geuse, I sud ha stuck tha'to thin heart".* Und er macht die Anwendung: *„Desdemona* and that Parrot might pass for Birds of a Feather; and if *Sauney* had not been more generous than *Othello,* but continued to insult the poor Creature after this beastly example, he would have given our Poet as good

[1] Klein, zitiert bei Wetz, Shakespeare I 320.



stuff to work upon: And his *Tragedy of the Green Geuse*, might have deserv'd a better audience, than this of *Desdemona* or the *Moor of Venice*" (128).

Das weitaus Interessanteste von dem, was Rymer in der Besprechung des dritten Aktes vorbringt, ist seine Kritik der Shakespeareschen Behandlung der Zeit. Rymer ist der erste, der auf die Widersprüche hingewiesen hat, welche sich Shakespeare hier zuschulden kommen läßt. Wir stellen die hierhergehörigen Tatsachen zusammen.

Roderigo, das verblendete Opfer Jagos, hatte vor der Abreise von seiner Vaterstadt die Absicht ausgesprochen, sämtlichen Grundbesitz flüssig zu machen. Eines der ersten Worte nun, die wir in Cypern von ihm hören, ist seine Klage darüber, daß er sein Geld fast völlig ausgegeben habe. Rymer meint nun daß es eine sonderbare Rechnung vom Dichter sei, den Roderigo, der ja erst ein paar Stunden am Land sei, für sein ganzes Geld einmal sich betrinken zu lassen.

In der Tat konnte Roderigo noch keine Zeit gehabt haben, sein Geld alles an Jago zu verschleudern, oder es sonst auf eine Weise durchzubringen; Rymer macht da ganz richtig auf eine Shakespearesche Eigentümlichkeit aufmerksam.

Weniger einleuchtend sind die folgenden Ausführungen. Emilia, Jagos Gattin, bemerkt, daß Othello auf Cassio eifersüchtig ist. Sie warnt Desdemona, nicht zu sehr auf die gute Natur des Mohren zu vertrauen, und meint:

T'is not a year or two shows us a man.

Kein Mensch wird dabei die Empfindung haben, als ob sie damit habe sagen wollen, Othello und Desdemona seien nun schon zwei Jahre verheiratet. Rymer bringt aber das Unmögliche fertig: Er äußert, daß das aussehe, als ob in den ersten zwei Jahren Othello nicht eifersüchtig gewesen sei; und wenn man sich daran

erinnere, daß Desdemona es für ganz unmöglich erklärt, daß ihr Mann der Eifersucht zugänglich sei, so könne man gar auf den Gedanken kommen, sie wären schon mindestens sieben Jahre verheiratet. Denn ein so langes Zusammenleben sei nötig, um ein derartiges Urteil zu begründen.

In Wirklichkeit hätten aber Othello und Desdemona die Ehe kaum vollzogen. Ebenso gingen die Zeitvorstellungen innerhalb des Tages der Handlung des dritten Akttes durcheinander.

Wenn man einem gewissen Frauenzimmer in der letzten Szene dieses Aktes glauben dürfe, so sei dieser Tag in Wirklichkeit sieben Tage. Bianca nämlich sage da:

„What keep a week away! seven days, seven nights,
Eightscore eight hours, and lovers absent hours,
More tedious than the Dial eightscore times.
Oh weary reckoning!“

Unser Kritiker kommt zu dem Schluß: „Der Dichter hat die Wahl, ob dieser Akt den Zeitraum von einem Tag oder sieben Tagen oder sieben Jahren oder alles zusammen enthält, der Unsinn und die Absurdität könnte nicht größer sein“ (127).

Hierher gehören auch einige Bemerkungen über Cassio. Jago fordert bekanntlich denselben auf, sich zum Zweck der Begnadigung an Desdemona zu wenden, wobei er in beredten Worten ihm den Einfluß schildert, den diese auf ihren Mann ausübe. Rymer glaubt, daß Jago erst auf Grund einer längeren Erfahrung so hätte urteilen können; in der Tat sei Othello aber erst wenige Tage verheiratet und man könne gar nicht wissen, wie er sich in der Ehe entwickeln werde. Kein Mensch mit gesunden Sinnen könne so reden wie Jago es tue, noch würde irgend jemand ihm Glauben schenken. Shakespeare tue den Dingen eben Gewalt an:

„yet this is necessary for our Poet; it would not otherwise serve his turn. This is the source, the foundation of his Plot; hence is the spring and occasion for all the Jealousie and bluster that ensues“ (115).

Vielleicht abgesehen von den Aeußerungen über Roderigo ist das, was Rymer hier vorbringt, kaum haltbar. Allein das ist daran wertvoll, daß er deutlich erkannt hat, wie ideal Shakespeare mit der Zeit umgeht. In der Erklärung irrt er aber. Er sieht bei unserm Dichter überall Dummheiten und Ungeschicklichkeiten. Man tut bei Shakespeare aber immer besser, auch dort eine tiefe künstlerische Absicht zu vermuten, wo man anfangs geneigt ist Fehler zu sehen. Unzweifelhaft ist allerdings auch, daß die ideale Behandlung der Zeit sich oft einfach aus der Natur eines gespielten Dramas heraus erklärt, also sich als eine Frage der äußeren Technik erweist[1].

Es wäre ungerecht, Rymer deswegen einen Vorwurf zu machen, weil er das nicht gesehen hat, worüber heute zum Teil noch Unklarheit herrscht. Dem Geiste der mathematischen klassizistischen Regelmäßigkeit ist diese Idealität so wie so kaum faßbar.

In der Besprechung des vierten Aktes gibt unser Kritiker im wesentlichen die Beleuchtung zweier Situationen: der Betrugsszene und der Szene unmittelbar vor Desdemonas Tod, wobei auch einige Streiflichter auf die Charaktere fallen.

1. Die Betrugsszene, die Jago mit Hilfe des ahnungslosen Cassio vor Othello aufführt.

Um den Leser auf den Ton vorzubereiten, der in jener Szene herrscht, zitiert Rymer die anschauliche Schilderung, die Jago dem Othello von dem angeblichen

---

[1] Zur Frage der doppelten Zeit bei Shakespeare sei auf die Ausführungen von Professor Wilson (Furness l. c. 358) verwiesen.

Verkehr Cassios mit Desdemona entwirft und charakterisiert sie: „At this gross rate of trifling, our General and his of Auncient March on most heroically; till the Jealous Booby has his Brains turn'd; and falls in a Trance. Would any imagine this to be the language of Venetians, of Souldiers, and mighty Captains? no *Bartholomew* Droll cou'd subsist upon such trash" (128). Die Betrugszene selbst verweist unser Kritiker natürlich aus der Tragödie; sie stehe auf dem Niveau der Jahrmarktvorstellungen. Zudem könne sie auch nichts beweisen. Othello mache sich nur lächerlich, daß er das Lügengewebe nicht durchschaue.

Rymer hat recht. Der Betrug ist von einer ungeheuren Plumpheit. Aber gerade das ist vom Dichter gewollt; Othellos Verblendung soll auf dem Höhepunkt gezeigt werden. Shakespeare hat geflissentlich alles vermieden, was uns zum Glauben veranlassen könnte, daß der Mohr einem besonders fein angelegten Komplott zum Opfer gefallen sei. Seine Verblendung, nicht Jagos Schlauheit, ist die Ursache seines Unterganges. Doch ist zu bemerken, daß diese Anschauung sehr jungen Datums ist. Es spricht nicht gegen die kritischen Fähigkeiten Rymers, daß er nicht sah, was zweihundert Jahre gebraucht hat, um erkannt zu werden[1]. Jedenfalls in der Erkenntnis des Tatsächlichen ist er glücklicher als alle die vielen Bewunderer der Genialität Jagos.

Sehr treffend sind die Ausführungen über den Charakter des Jago. Es ist bekanntlich ein weitverbreitetes Bestreben, nach Gründen für dessen Schurkereien zu suchen. Wie aber vor allem Wetz[2] dargetan hat, han-

[1] Der erste war E. W. Sievers (Herrigs Archiv Bd. 9, 1851), ferner Programm 1851, siehe E. W. Sievers Shakespeares zweiter mittelalterlicher Dramen-Zyklus, herausgegeben von W. Wetz Berlin 1896. Einl. XI. Dann Flathe, Shakespeare. 1863/64.

[2] l. c. p. 267ff.



delt Jago aus reiner, teuflischer Lust am Bösen. Gründe stellen sich bei ihm erst nach der Tat oder nach dem Entschluß zu derselben ein. Es ist unstreitig ein Verdienst Rymers, daß er dieses Verhältnis, wenn auch nicht in aller Schärfe, gesehen hat. Jago habe einigen Grund gehabt, mit Othello und Cassio unzufrieden zu sein; aber Desdemona habe ihm nie etwas zu leide getan. „for him to abet her Murder, shews nothing of a Souldier, nothing of a Man, nothing of Nature in it. The *Ordinary* of *Newgate* never had the *like Monster* to pass under his examination" (131).

Schätzt Rymer den Jago so durchaus als das ein, was er in der Tat ist, so kann er sich natürlich doch nicht dazu verstehen, ihn für die Tragödie als zulässig zu erklären. Der vollkommene Schurke hat bekanntlich in der Poesie kein Daseinsrecht. Es wäre genug gewesen, wenn Jago den Cassio und den Othello aneinander gehetzt hätte; Desdemona hätte er retten müssen: „But the Poet must do every thing by contraries: to surprize the Audience still with something horrible and prodigious, beyond any human imagination. At this rate he must outdo the Devil, to be a Poet in the rank with *Shakespear*" (131).

Othellos in voller Öffentlichkeit erfolgendes Wüten gegen Desdemona empfindet unser Kritiker als einen schweren Verstoß gegen die Schicklichkeit, die in der Tragödie herrschen soll. Er gebraucht die stärksten Worte, um seiner Entrüstung Ausdruck zu geben und vergleicht den Mohren mit einem betrunkenen Kesselflicker oder Fuhrknecht: „Some Drayman or drunken Tinker might possibly treat his drab at this sort of rate, and mean no harm by it: but for his excellency, a My-lord General, to Serenade a Senator's Daughter with such a volly of scoundrel filthy Language, is sure the most absurd Maggot that ever bred from any Poets

addle Brain“ (134). Seine Leidenschaftsausbrüche seien tragischen Helden nicht angemessen; schon Seneca habe den Grundsatz ausgesprochen, daß kleine Sorgen reden, große Schmerzen dagegen stumm sind. Desdemona aber, und das sei noch abstoßender, nehme das alles ohne ein Gefühl persönlicher Kränkung hin. „... had the Scene lain in *Russia*, what cou'd we have expected more? With us a Tinkers Trull wou'd be Nettled, wou'd repartee with more spirit, and not appear so void of spleen ... No woman bred out of a Pig-stye, cou'd talk so meanly“ (135). Lodovico zeige sich nicht als ein Mann von ritterlichem Empfinden. Er dulde es, daß der Mohr in seiner Gegenwart Desdemona mißhandle. Mit seinem Schwert hätte er ihn zum Maßhalten zwingen müssen.

Für den von den Ideen des absterbenden Rittertumes nicht genährten Geist enthält Lodovicos Benehmen nichts Unpassendes. Er legt es dem Mohren nahe, seine Frau um Verzeihung zu bitten. Zudem muß er fürchten, durch sein Eingreifen die Dinge nur noch schlimmer zu machen. Rymer aber schließt, daß der Dichter diese edeln Venezianer darstelle: „the men without Gall; the Women without either Brains or Sense“ (133). Im übrigen meint er, kennzeichne die Mission des Lodovico, Othello abzurufen, die Gedankenlosigkeit der venezianischen Senatoren.

Auch andere Kritiker haben hier eine mangelnde Motivierung gesehen, und damit ein ebenso geringes Eingehen auf Shakespeares dramatisches System bewiesen, in dem es immer nur auf die psychologische Wahrscheinlichkeit ankommt.

2. Wie jene Betrugszene am Eingang des Aktes, so hält Rymer auch den letzten Auftritt des Aktes — die Szene nämlich, in der Desdemona sich zur letzten Nacht schmückt —, für unter der Würde der Tragödie.

Unser Kritiker übertrifft hier seine eigenen schon so starken Urteile über die „Maid's Tragedy"; selten berührt er uns so unverständlich, so geradezu roh wie diesmal. Er nennt den Auftritt „a filthy sort of Pastoral Scene, where the *Wedding Sheets*, and Song of *Willow*, and her Mothers Maid, poor *Barbara*, are not the least moving things in this entertainment. But that we may not be kept too long in the dumps, nor the melancholy Scenes lye too heavy, undigested on our Stomach, this *Act* gives us for a farewell, *the salsa*, *o picante*, some quibbles and smart touches, as *Ovid* had Prophecied: *Est et in obscoenos deflexa Tragoedia risus*" (135).

Das Wesentliche an der Besprechung des fünften Aktes sind die Betrachtungen über den Tod der Desdemona. Sie fällt bekanntlich als schuldloses Opfer der tragischen Verblendung ihres Gatten. Unverdiente Strafe, besonders aber ein unverdienter Untergang, muß Rymer notwendig als verfehlt erscheinen. Natürlich steht er mit seinem absprechenden Urteil nicht allein. Er bewegt sich hier in der Gesellschaft sehr angesehener Kritiker; von den neueren genügt es Bulthaupt zu nennen.

Doch erledigen wir zuerst einige andere Einwände Rymers, die er gegen diesen Akt vorbringt.

Daß Jago ebensowenig Genialität entfaltet, um Roderigo hinters Licht zu führen, als er zur Mißbrauchung des Othello an den Tag gelegt hat, sieht Rymer glücklich ein. Er kennzeichnet treffend die unglaubliche Verblendung des Roderigo, hält sie aber natürlich für ganz unwahrscheinlich.

„Had *Roderigo* been one of the *Banditi*, he might not much stick at the Murder. But why *Roderigo* should take this for payment, and risque his person where the prospect of advantage is so very uncertain and remote, no body can imagine. It had need be a *super-subtle* Venetian that this Plot will pass upon" (137).

Er hält den Roderigo, wie auch die andern Personen des Stückes für gedankenlos, ja für direkt albern. Auch in diesem wichtigen Punkte trifft er sich mit einem Kritiker wie Bulthaupt, übersieht aber wie dieser, daß es sich hier nicht um eine Schwäche des Intellekts handelt, sondern um eine Trübung desselben durch die Leidenschaft. Es gibt ein schönes Wort von Flathe, der in der Erkenntnis dieser Dinge besonders glücklich ist: „Fortgehend führt uns der Dichter nicht ohne Absicht an Othello, an Jago, an Roderigo Menschen vor, welche ihre Sündhaftigkeit mit fast tollen, mit halbtollen Träumereien füttern. Die Sünde übt auf den Menschen, der sich ihr ergeben, eine bald weniger, bald mehr tollmachende Gewalt.“

Wir wenden uns nun mit unserm Kritiker der Ermordung Desdemonas zu. „Then after a little spurt of villany and Murder, we are brought to the most lamentable, that ever appear'd on any Stage. A noble Venetian Lady is to be murdered by our Poet; in sober sadness, purely for being a Fool.

No Pagan Poet but wou'd have found some *Machine* for her deliverance . . . Has our Christian Poetry no generosity, nor bowels? Ha, Sir *Lancelot!* ha *St. George!* will no Ghost leave the shades for us in extremity, to save a distressed Damoisel?“ (138).

Besonders stößt ihn die Bedächtigkeit ab, mit der Othello sein Weib umbringt. Er handle nicht, wie es einem Soldaten gezieme, sondern eher wie ein Beichtvater, der noch umständlich zum Beten auffordere. Außerdem sei gerade dieses Zögern die höchste Grausamkeit.

Und weshalb sterbe denn Desdemona? Wegen eines einfältigen Taschentuches, eines Dinges, das höchstens in einer Komödie oder in alten Zauberbüchern eine Rolle spielen dürfte: „So much ado, so much stress, so much

passion and repetition about an Handkerchief! Why was not this call'd the *Tragedy of the Handkerchief?* What can be more absurd than (as *Quintilian* expresses it) in *parvis litibus has Tragoedias movere?* We have heard of *Fortunatus his Purse,* and of the Invisible Cloak, long ago worn threadbare, and stow'd up in the Wardrobe of obsolete Romances: one might think that were a finer place for this Handkerchief, than that it, at this time of day, be worn on the Stage, to raise every where all this clutter and turmoil." Und mit wenig geschmackvoller Wendung fügt er hinzu: „Had it been *Desdemona's* Garter, the Sagacious Moor might have smelt a Rat: but the Handkerchief is so remote a trifle, no Booby, on this side *Mauritania,* cou'd make any consequence from it" (140). Später kommt Rymer nochmals auf das Taschentuch zu sprechen. In der Szene, in der Emilia den Mohren über seine Verblendung aufklärt, nennt sie es „a trifle". Ganz recht, sagt dieser Kritiker: das niedrigste Weib (the meanest woman) im Stück schätzt das Taschentuch ein als das was es wirklich ist. „Yet we find, it entered into our Poets head, to make a Tragedy of this *Trifle*" (145).

Desdemona erwacht vor ihrem Tod noch einmal aus ihrer Betäubung und verzeiht ihrem Mörder. Rymer bringt es über sich zu sagen; „We may learn here, that a Woman never loses her Tongue, even tho' after she is stifl'd" (140).

Daß sie Othello verzeiht, und nicht mit einer großen tragischen Gebärde ihrem Mörder flucht, bezeichnet er als eine „Lacheté below what the English Language can express" (140).

Das Wort Othellos: „O heavy hour! Methinks it shou'd be now a huge Eclipse of Sun and Moon" usw. enthalte einen Verstoß gegen die Naturgesetze. Sonne und Mond könnten nie gleichzeitig verdunkelt werden.

Immerhin sei es kein direkter Schaden für das Publikum, wenn ein Dichter in der Physik schlecht unterrichtet sei. „These slips have no influence on our Manners and good Life; which are the Poets Province“ (141).

Diesen Punkt könne man also übergehen; dagegen müßte eher gefragt werden, was denn Desdemona und ihre Eltern getan hätten, um ein so furchtbares Strafgericht auf sich herabzuziehen. Doch könne man bei ihnen keine Schuld finden. Das Stück verstoße also gegen ein Grundgesetz der Tragödie; statt eines moralischen, hinterlasse es beim Zuhörer einen unmoralischen Eindruck. „What instruction can we make out of this Catastrophe? Or whither must our reflection lead us? Is not this to envenome and sour our spirits, to make us repine and grumble at Providence; and the government of the World? If this be our end, what boots it to be Vertuous?“ (141).

Es folgen einige Anweisungen, wie es hätte besser gemacht werden können. Das ominöse Taschentuch hätte sich in den herbeigeholten Hochzeitskleidern finden können. Der Mohr hätte dann sein Unrecht eingesehen, und wenn es notwendig gewesen wäre daß Blut fließe, dann hätte er sich zur Sühne ja umbringen können.

Es ist kaum nötig, darauf aufmerksam zu machen, daß das Taschentuch gar nicht die wichtige Rolle spielt, wie es Rymer annimmt. Auch wenn dieses Motiv weggefallen wäre, hätte das Stück nicht anders verlaufen müssen. Schon Alfred de Vigny hat darauf hingewiesen, daß Othello das Taschentuch ja gelegentlich ganz vergißt.

Die übrige Lösung des Stückes veranschaulicht nach Rymers Ansicht ebensowenig das ausgleichende Wirken der göttlichen Vorsehung als der Tod Desdemonas. „But from this Scene to the end of the Play we meet with nothing but blood and butchery, described much-

what to the style of *the last Speeches and Confessions of the persons executed at Tyburn*": während aber dort nach Recht und Gerechtigkeit verfahren würde, belohne und strafe der Dichter hier nach platter Willkür. „Our Poet against all Justice and Reason, against all Law, Humanity and Nature, in a barbarous arbitrary way, executes and makes havock of his subjects. Hab-nab, as they come to hand. *Desdemona* dropt her handkerchief; therefore she must be stifl'd. *Othello*, by law to be brocken on the Wheel, by the Poets cunning escapes with cutting his own throat. *Cassio*, for I know not what, comes off with a broken shin. *Jago* murders his Benefactor *Roderigo*, as this were poetical gratitude. *Jago* is not yet kill'd, because there yet never was such a villain alive" (144).

Und nochmals bemüht sich Rymer darzutun, wie unmöglich in der Poesie ein undankbarer Mensch vom Schlag Jagos sei.

Die Philosophie lehre, daß es der menschlichen Natur eigentümlich sei, sich dankbar zu erweisen. Und da die Poesie lediglich an der Philosophie sich orientieren dürfe, so könne sie einen Undankbaren nicht darstellen, wenn auch die Geschichte viele Beispiele undankbarer Menschen aufweise.

Therefore *Aristotle* is always telling us that *Poetry* is . . . more general and abstracted, is led more by the Philosophy, the reason and nature of things, than History: which only records things highlety, pighlety, right and wrong as they happen. History might without any preamble or difficulty, say that *Jago* was ungrateful. Philosophy then calls him unnatural; But the Poet is not, without huge labour and preparation to expose the Monster; and after shew the Divine Vengeance executed upon him. The Poet is not to add wilful Murder to his ingratitude: he has not antidote enough for the

Poison: his Hell and Furies are not punishment sufficient for one single crime, of that bulk and aggravation“ (145).

Auch diese prinzipielle Auseinandersetzung zeigt wieder, wie sehr Rymer sich bemüht, immer auf das nach klassizistischer Theorie allein Wesentliche abzuheben.

Das zusammenfassende Gesamturteil über das Stück muß angeführt werden.

„What can remain with the Audience to carry home with them from this sort of Poetry, for their use and edification? how can it work, unless, (instead of settling the mind, and purging our passions) to delude our senses, disorder our thoughts, addle our brain, pervert our affections, hair our imaginations, corrupt our appetite, and fill our head with vanity, confusion, *Tintamarrc*, and Jingle-jangle, beyond what all the Parish Clarks of *London*, with their *old Testament* farces, and interludes, in *Richard* the seconds time cou'd ever pretend to? Our only hopes, for the good of their Souls, can be, that these people go to the Play-house, as they do to Church, to sit still, look on one another, make no reflection, nor mind the Play, more than they would a Sermon“ (146).

Anzuerkennen sei, daß in dem Drama „some burlesk, some humour, and ramble of comical wit, some shew, some *Mimickry* to divert the Spectators“ vorhanden sei. Aber der tragische Teil sei offensichtlich nur eine blutige Farce ohne Salz und Geschmack.

b) Die Kritik von Shakespeares Julius Caesar und Jonsons Catilina.

Rymer scheint sich durch die vorhergegangenen Kritiken erschöpft zu haben; er gibt jetzt nichts mehr als einige willkürlich herausgegriffene Bemerkungen und Beobachtungen.

Gegen den Julius Caesar erhebt er den Haupteinwand, daß der Dichter nicht nur gegen Natur und Philosophie sündige, sondern auch gegen die bekannteste Geschichte und das Andenken der edelsten Römer, das der Nachwelt geheiligt sein sollte. Mit Othello und Jago hätte er vertraut sein können, Caesar und Brutus seien aber über seinem Bekanntenkreis. Sie in Narrenkleider zu stecken, zu Possenreißern zu machen, sei einfach ein Sakrileg. „The truth is, this authors head was full of villanous, unnatural images, and history has only furnish'd him with great names, thereby to recommend them to the World; by writing over them, *This is* Brutus; *this is* Cicero; *this is* Caesar. But generally his History flies in his Face; And comes in flat contradiction to the Poets imagination“ (148).

Es ist zu bemerken, daß auch hier wieder Rymer ganz prinzipiell vorgeht. Man spricht gegen die Fabel eines historischen Dramas nach klassizistischem System den schwersten Vorwurf aus, wenn man sagt, der große geschichtliche Charakter sei nicht in Übereinstimmung mit der Überlieferung gezeichnet.

So verstoße der Shakespearesche Brutus nicht nur gegen das gegebene Bild dieses Charakters, sondern er sei auch selbst in sich widerspruchsvoll geschildert.

Man könne in dem Stück einen doppelten Brutus unterscheiden. Wenn Antonius (in dem berühmten Nachruf) ihn „gentle“ nenne, so hätten wir den wirklichen Brutus vor uns, aber wenn „Shakespear's own blundering Maggot of self contradiction works“, dann enthülle die Gestalt auf einmal ein anderes Antlitz; wir hören dann aus ihrem Munde Worte, die eher zu einem „son of the Shambles, or some natural offspring of the Butchery“ (151) passen würden.

Das ist die sonderbare Interpretation jener harmlosen Stelle, wo Brutus von republikanischen Gefühlen

getragen, seine Freunde auffordert, Hände und Schwerter im Blute des gefallenen Usurpators zu färben, und so als die Verkünder der Freiheit und Retter der bürgerlichen Selbständigkeit unter das Volk zu treten.

Rymer aber bleibt dabei, daß solche Widersprüche für Shakespeare charakteristisch seien. Hie und da wäre ein bißchen Überlegung und Voraussicht bei ihm wohl angebracht.

Auf gleicher Höhe scheint Rymer die Rede des Cassio zu stehen, durch die derselbe den Brutus überredet, auf die Seite der Verschwörer zu treten. Nachdem er Cassios Worte zitiert hat, die für ihn nichts weiter enthalten, als einen Vergleich der Namen Brutus und Caesar, konstatiert er, daß Shakespeares Senatoren und Staatsmänner anscheinend alle in dieselbe Schule gegangen seien, da sie alle auf dem gleichen Niveau der Bildung ständen, mögen sie nun Venetianer, Mohren, Ottamiten oder edle Römer sein. In Venedig hätten die Senatoren inmitten der größten Gefahren für den Staat ihre Zeit mit einer Heiratsgeschichte ausgefüllt; im Julius Caesar spräche man in ähnlicher Lage von den Himmelsrichtungen. Damit hätte der Welt wohl ein Beispiel gegeben werden sollen, „how men shou'd talk of Business“ (153).

Durch jene Unterhaltung mußte ja allerdings das Flüstern der beiden Hauptpersonen ermöglicht werden, aber, meint Rymer mit einem verbreiteten klassizistischen Gedanken, das Flüstern weise immer auf eine Schwäche des Dichters hin.

Offenbar in der Absicht, zu zeigen, mit was für Kleinigkeiten sich die Shakespearschen Helden abgeben, führt Rymer von Brutus den Zug an, daß er dem Lucius die Harfe wegnimmt, damit dieser sie in seiner Schlaftrunkenheit nicht beschädige. Und wenn es Brutus leid tue, seinen Bedienten zu wecken, damit er nach Zunder

und Feuerstein suche, so hätte der Dichter dem ja dadurch abhelfen können, daß er ihn mit einer Wachskerze versorgt hätte.

Dieser Rymersche Tadel, der auf den ersten Blick nur den Wert einer Kuriosität zu haben scheint, gewinnt durch die Überlegung an Interesse, daß solche intime Mittel der Charakterisierung — die Absicht des Dichters ist natürlich die Milde und Weichheit des Brutus hervorzuheben — als der Tragödie wegen ihres zu geringen Gehaltes an Heroischem und Pathetischem unwürdig verworfen werden.

Als ein Meisterwerk psychologischer Schilderung hat immer die große Szene zwischen Brutus und Cassius im Lager vor Sardes gegolten. Auch Rymer konstatiert, daß sie sich eines ausgezeichneten Rufes erfreue[1]. Er tut aber sein Möglichstes, sie herabzusetzen. Hören wir seinen Kommentar; er gleicht der Charakterisierung der Freundschaftsszene zwischen Melantius und Amintor in der Maid's Tragedy.

„But pass we to the famous scene, where *Brutus* and *Cassius* are by the Poet represented acting the part of Mimicks: from the Nobility and Buskins, they are made the Planipedes; are brought to daunce *barefoot*, for a Spectacle to the People. Two Philosophers, two generals (*imperatores* was their title) . . . the ultimi Romanorum are to play the Bullies and Buffoon, to shew their Legerdemain, their *activity* of face, and divarication of Muscles. They are to play a prize, a tryal of skill in huffing and swaggering, like two drunken Hectors for a two-penny reckoning“ (154).

Ebenso wie die Männer, müßten es auch die Frauen sich gefallen lassen, in Narrenkleider gesteckt zu werden. Portia, einer der glänzendsten Sterne in der Galerie

[1] Dryden z. B. lobt sie im Essay on Dramatick Poetry.

heroischer Frauen, werde als ein ebenso einfältiges Ding wie Desdemona dargestellt: „the very same impertinent silly flesh and blood with *Desdemona*“ (156).

Und nun folgt ein sehr bemerkenswertes allgemeines Urteil über Shakespeares dichterische Begabung, für das es auch moderne, allerdings weit höflichere Analogien gibt: „*Shakespears* genius lay for Comedy and Humour. In Tragedy he appears quite out of his Element; his Brains are turn'd, he raves and rambles, without any coherence, any spark of reason, or any rule to controul him, or set bounds to his frenzy“ (156).

Der Lieblingsgedanke Rymers, daß Shakespeare als der direkte Fortsetzer der mittelalterlichen Mysterienspieler anzusehen sei, schließt sich an. Die Vorbilder seiner Frauen von Stand und Würde scheine dieser Dichter in den niedersten Volksklassen gefunden zu haben. Es könnte einem interessieren, was für eine Betty Mackerel für Desdemona und Portia Modell gestanden habe.

Tragödie und Komödie verstehe Shakespeare nicht auseinanderzuhalten. „But to him a Tragedy in *Burlesk*, a merry Tragedy was no Monster, no absurdity, nor at all preposterous: all colours are the same to a Blind man. The Thunder and Lightning, the Shouting and Battel, and alarms every where in this play, may well keep the Andience awake; otherwise no Sermon wou'd be so strong an Opiate“ (157).

Es folgt ein interessanter Vorschlag, um einem derartigen Unfug abzuhelfen. Durch Gesetzeskraft sollte eine allwöchentliche Aufführung des Rehearsal stattfinden. „to keep us in our senses, and secure us against the Noise and Nonsense, the Farce and Fustian which, in the name of Tragedy, have so long invaded, and usurp our Theater“ (158).

Rymer führt einen ehrlichen Kampf gegen gewöhnliche und gemeine Gesinnung und Tat, die sich auf dem

Theater breit machen. Der Grund ist, wie gesagt, seine hohe Auffassung von dem Bildungs- und Kulturwert der Bühne. Er verabschiedet die Kritik des Julius Caesar nicht, ohne nochmal energisch und mit Geist diesen seinen Standpunkt darzulegen.

Cicero definiere den Redner als „Vir bonus dicendique peritus“, denn es hätte keinen Wert, bloß gut zu sprechen, man müsse auch Gutes zu sagen wissen.

Auch Aristoteles vertrete diese Ansicht, und deshalb „he that writes a Tragedy should be careful that the Persons of his *Drama*, be of consideration and importance, that the Audience may readily lend an Ear, and give attention to what they say, and act“.

Shakespeare aber verstehe hohe Gesinnung und gehaltvolle Gedanken nicht zu geben: „Who would thrust into a crowd to hear what Mr. *Jago*, *Roderigo*, or *Cassio*, is like to say? From a Venetian Senate, or a Roman Senate one might expect great matters: But their Poet was out of sorts; he had it not for them; the Senators must be no wiser than other folk“ (159). Durchaus treffend, nur verfolgt Shakespeare ganz andere Ziele.

Wir wenden uns der Betrachtung von Jonsons *Catilina* zu. Unser Kritiker ist hier womöglich noch kürzer geworden und bewegt sich fast nur noch in Aphorismen. Er atmet auf, denn im Catilina befindet er sich wieder in Europa, nicht mehr im Lande der Wilden, unter Mohren, Barbaren und Ungeheuern. Jonson verstehe es nämlich weit besser als Shakespeare „to distinguish men and manners“. Man bemerkt, daß es jetzt die Fragen der „höheren“ klassizistischen Kritik, vor allem die Einheiten sind, von denen Rymer ausgeht. Von Shakespeare und allen denen, die ihre Abkunft von jener „Strouling Fraternity“ ableiten, könne man nicht verlangen, daß sie sich an die Regeln hielten. Wenn aber Jonson, der den Horaz gelesen und übersetzt

habe, hierin sich verfehle, so sei es um so trauriger; es sei beklagenswert, daß „Ben. Johnson, his Stone and his Tymber, however otherwise of value, must lye a miserable heap of ruins, for want of Architecture, or some Son of *Vitruvius*, to joyn them together" (161).

Und doch seien die Regeln so notwendig und selbstverständlich, daß z. B. Corneille, wie er in dem Examen zur Melite mitteile, nur mit Hilfe seines Verstandes das Gesetz von der Einheit der Handlung gefunden habe. Jonson habe außerdem noch einen Chor angewandt, der ihn um so mehr zur Regelmäßigkeit verpflichte. Er gäbe nämlich „a Chorus; which is not to be drawn through a Key-hole, to be lugg'd about, or juggl'd with an *hocus pocus* hither and thither; nor stow'd in a garret, nor put into quarters with the *Breentford Army*, so must of necessity keep the Poet to *unity of place*; And also to some Conscionable *time*, for the representation: Because the *Chorus* is not to be trusted out of sight, is not to eat or drink till they have given up their Verdict, and the *Plaudite* is over" (161).

Doch lassen wir die theoretischen Darlegungen, und wenden wir uns zur Kritik. In der ersten Szene erscheint der Geist des Sulla im Schlafzimmer des Catilina und beginnt seinen Monolog mit einer pathetischen Anrede an Rom:

„Dost thou not feel me, Rome? not yet! is night
So heavy on thee, and my weight so light?"

Rymer findet mit Recht, daß diese Worte hier keinen Sinn hätten: „One would, in reason, imagine the Ghost is in some publick open place, upon some Eminence, where Rome is all within his view: But it is a surprizing thing to find that this ratling Rodomontado speech is in a dark, close, private sleeping hole of *Catiline's*" (159).

Schlimmer noch sei es, daß auch der Chor in dem Schlafzimmer auftrete.

„In short, it is strange that *Ben*, who understood the turn of Comedy so well; and had found the success, should thus grope in the dark, and jumble things together without head or tail, without any rule or proportion, without any reason or design. Might not the *Acts of the Apostles*, or a Life in *Plutarch*, be as well Acted, and as properly called a Tragedy, as any History of a Conspiracy?" (160).

Das Wesentliche von den drei wichtigen Bestandteilen der Tragödie: „Manners, Thoughts und Expressions" sei Wort für Wort übersetzt; in der Fabel, welche der erste und wichtigste Teil sei, sehen wir nichts als „the vile broad trodden ring" (162).

Damit zielt Rymer natürlich auf das Element des Komischen und Possenhaften, dessen Ursprung er bekanntlich in den mittelalterlichen Moralitäten sieht. „For *Ben*, to sin thus against the clearest light and conviction, argues a strange stupidity: It was bad enough in him, against his Judgment and Conscience, to interlard so much fidde-faddle, Comedy, and *Apocryphal* matters in the History" (163).

So seien also die Dichter durch schlecht gewählte oder schlecht bearbeitete Stoffe selbst schuld, wenn das Publikum so wenig gezogen sei: „And when some senceless trifling tale, as that of *Othello*; or some mangl'd, abus'd, undigested, interlarded History on our Stage impiously assumes the sacred name of Tragedy, it is no wonder if the Theatre grow corrupt and scandalous, and Poetry from its Ancient Reputation and Dignity, is sunk to the utmost Contempt and Derision" (164).

Den Schluß bilden einige Bemerkungen über die Poesie als Begünstigerin des Fortschritts, ein Gedanke, den Rymer ja sehr gern ausspricht. Aristophanes habe durch seine „Wolken" den Tod des Sokrates nicht gewollt oder veranlaßt. Das Stück sei gegen Alcibiades

gerichtet gewesen. Im Gegenteil habe der Dichter durch sein Werk insofern einen Fortschritt bewirkt, als dasselbe die Veranlassung gewesen sei, den mangelhaften Kalender zu verbessern. Dies „small Sally, or start out from the play is of greater Moment, is of more weight and importance, than all the Tragedies on our Stage cou'd pretend to. And yet for modern Comedy, doubtless our English are the best in the World“ (168).

V. Die Beurteilung der Kritik Rymers.

Es kann hier nicht der Versuch gemacht werden, einen vollständigen Katalog der über Rymer geäußerten Ansichten zu geben; es sollen nur einige der Urteile herausgegriffen werden, die teils besonders bezeichnend, teils auch schwerer zugänglich sind.

1.

Keiner der Zeitgenossen Rymers war befähigt, über dessen beide kritischen Schriften ein maßgebenderes Urteil zu fällen, als Dryden. Nicht nur war Dryden der weitaus bedeutendste Dichter, den die englische Literatur im letzten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts besaß, sondern er überragte auch auf dem Gebiete der literarischen Kritik alle damaligen Schriftsteller um das Vielfache. Es ist nun eine Tatsache, daß Dryden anfänglich über Rymers Fähigkeiten und Verdienste als Kritiker sehr günstig denkt. Er spricht in seiner ersten kritischen Periode nur mit den Ausdrücken der größten Achtung von seinem „friend“ Rymer und gibt ihm zu, daß er eine sehr hohe, möglicherweise die höchste Auffassung von der tragischen Poesie habe, wenn er, Dryden, persönlich auch nicht der Ansicht sein könne, daß alles Heil nur von den Alten komme.

In der Vorrede zu seiner Bearbeitung von Shakespeares Troilus und Cressida (1679)[1] gesteht er, daß er in der Szene zwischen Troilus und Hector jene große von Leidenschaften erfüllte Szene zwischen Agamemnon und Menelaus in der Iphigenia des Euripides nachgeahmt habe. Er beginnt auch eine Analyse jenes Auftritts, um dessen Vorzüglichkeit klarzulegen, unterbricht sich aber: "But my friend Mr. Rymer has so largely, and with so much judgment, described this scene, in comparing it with that of Melantius and Amintor, that it is superfluous to say more of it."

In den „Grounds of Criticism in Tragedy"[2] spricht er sich ganz ähnlich günstig über Rymer aus. Er erklärt ohne Einschränkung: „How defective Shakespeare and Fletcher have been in all their plots, Mr. Rymer has discovered in his criticism." Dieses Urteil ist für Rymer aus dem Grunde besonders schmeichelhaft, weil er ja, wie wir gesehen haben, auf die Kritik der Fabel den größten Wert legt und sie prinzipiell in den Mittelpunkt aller seiner Erörterungen stellt. Im ferneren Verlauf der Untersuchungen entwickelt Dryden den Gedanken, daß der Unterschied der Behandlung der Fabel bei Shakespeare und Fletcher darin liege, daß der erstere im allgemeinen mehr Furcht, der letztere mehr Mitleid zu erregen strebe; in den „mechanischen Schönheiten des Aufbaus, den drei Einheiten", seien sie beide fehlerhaft. Er fährt dann fort: „For what remains concerning the design, you are to be referred to our English critic. That method which he has prescribed to raise it, from mistake, or ignorance of the crime, is certainly the best, though it is not the only; for amongst all the tragedies of Sophocles, there is but one, Oedipus, which is wholly built after that model."

[1] Ker, Essays of John Dryden. Oxford 1900, I 206.

[2] Ker l. c. I 212.



Wir besitzen von Dryden die Übertragung einer kurzen Geschichte der literarischen Kritik von St. Evremont vom Jahre 1685[1], aus der sich sein Urteil über Rymer in jener Zeit am besten erkennen läßt: „Mr. Rymer, in his incomparable Preface to *Rapin* and in his Reflections upon some late *Tragedies*, hath given sufficient proofs that he has studied and understands *Aristotle* and *Horace*, *Homer*, and *Virgil*, besides the *Wits* of all Countries and Ages; so that we may justly number him in the first rank of *Criticks*, as having a most accomplish'd *Idea* of Poetry and the Stage.“

Die innerlich bedeutsamste und unstreitig wichtigste der aus jener Zeit stammenden Äußerungen über Rymer liegt vor in den bekannten „Heads of an Answer to Rymer“[2], die Johnson in seiner Biographie Drydens mitteilt[3]. Johnson gibt an, daß Dryden von Rymer ein Exemplar der „Remarks on the tragedies of the last Age“ erhalten habe, auf das er einige Bemerkungen geschrieben habe. Das Exemplar sei später in den Besitz von Garrick gekommen. Durch dessen Güte lege er die „Heads“ jetzt dem Publikum vor, damit kein Stückchen von Dryden verloren gehe. Allein es ist durchaus nicht sicher, ob diese Bemerkungen wirklich von Dryden stammen[4]. Es dürfte allerdings schwer

---

[1] Ker l. c. vol. II. Appendix A.

[2] Die Antwort bezieht sich nur auf die „Tragedies“.

[3] Works, ed. Lynam. London 1825, III 477ff. Saintsbury ist (l. c. II 373 Anm.) der Ansicht, daß es Rymers größtes Verdienst sei, Dryden zu diesen Bemerkungen veranlaßt zu haben. Wenn dieser sie ausgearbeitet hätte, dann hätte er wohl das ganze Geheimnis vom Vorrang der Alten oder der Modernen gelöst, soweit es mit den damaligen Kenntnissen überhaupt hätte gelöst werden können.

[4] „But it must be admitted that the authenticity of these, though I think not doubtful, is not absolutely certain, and the

sein, einen andern Verfasser namhaft zu machen, denn obwohl sie gar nicht umfangreich sind, fühlt man doch, daß sie von einem wirklich hervorragenden Geiste herrühren, der zudem in das ganze Getriebe der damaligen Kritik einen tiefen Einblick hatte. Indessen treten in ihnen einige Gedanken über poetische Theorien zutage, die Äußerungen Drydens aus der damaligen Zeit direkt zuwiderlaufen. Sollte derselbe sie wirklich geschrieben haben, so muß man zur Erklärung dieses Widerspruchs annehmen, er habe von gewissen Dingen eine private und eine öffentliche Meinung gehabt, die nicht unbedeutend voneinander abgewichen hätten. Indessen ist es hier nicht der Ort, diese gar nicht uninteressante Frage näher zu erörtern; das Wichtigste aus dem Inhalt dieser Bemerkungen soll mitgeteilt werden.

Die beiden Punkte, auf die es Rymer vor allem ankommt, werden sehr scharf erkannt und hervorgehoben: nämlich erstens die Ansicht, daß die Erregung von Mitleid und Schrecken allein der Zweck, und zweitens, daß die Fabel das wichtigste Element der Tragödie sei.

Wer es unternehmen wolle, die englische Bühne gegen den Angriff Rymers zu verteidigen, der könne ihm zuerst ganz ruhig zugeben: „the greatest part of what he contends for, which consists in this, that . . . the design and conduct of it, is more conducing in the Greeks to those ends of tragedy, which Aristotle and he propose, namely to cause terrour and pity“ (479); denn darin folge er unzweifelhaft der Vorschrift des Aristoteles und dem Gebrauch von Sophocles und Euripides. Aber dieses Zugeständnis brauche keinen Tadel des heimischen Theaters zu enthalten, denn erstens sei die Fabel nicht das größte Meisterstück in der Tragödie,

---

correct text still less so.“ Saintsbury, History of Criticism II 373 Anm. 2.

und zweitens könne dieselbe auch andere Zwecke haben, als Mitleid und Furcht zu erregen. Rapin selbst gestatte, daß die französische Tragödie „run on the *tendre*“, weil die Liebe heute einen größeren Raum in unserem Empfinden einnehme, als es bei den Alten der Fall gewesen sei. Ferner verlege der französische Kritiker den Schwerpunkt der Tragödie in die Reden und nicht in die Handlung. Aristoteles setze die Fabel nicht *quoad dignitatem, sed quod fundamentum* an die erste Stelle. Denn wenn eine Fabel auch sehr geeignet sei, Mitleid und Schrecken zu erzielen, so mache sie doch auf unsern Geist nur dann einen Eindruck, wenn die Charaktere, Sitten (manners), Gedanken und Worte passend seien. Die englischen Fabeln erregen allerdings weniger Mitleid und Schrecken als die griechischen, aber dafür seien sie reicher an Handlungen und infolgedessen unterhaltender. Bei den griechischen Stücken wisse man gleich von Anfang an was das Ende sein werde. Überraschende Wendungen seien dort ausgeschlossen. Unstreitig sei es, daß die englische Bühne einen größeren Reichtum an verschiedenartigen Charakteren habe, als die griechische, und da die Manners von den Charakteren abhängen, so seien auch in dieser Hinsicht die englischen Schauspiele vollkommener. Endlich seien die Gedanken und Worte sicher edler und poetischer bei den Engländern als bei den Griechen.

Zum zweiten sei also die Ansicht falsch, daß die Tragödie lediglich die Erregung von Mitleid und Furcht zum Zweck habe. Und hier folgt der berühmte Satz, der wie das Siegesgeschrei des gesunden Menschenverstandes klingt:

„'Tis not enough that Aristotle has said so; for Aristotle drew his models of tragedy from Sophocles and Euripides; and if he had seen ours, might have changed his mind“ (480).

Die Tragödie habe vielmehr die Bestimmung: „to reform manners by a delightful representation of human life in great persons by way of dialogue.“ Darnach sei der Zweck des Theaters, die Menschen anzueifern die Tugend zu lieben und das Laster zu verabscheuen „by showing the rewards of one, and punishments of the other; at least, by rendering virtue always amiable, though it be shewn unfortunate; and vice detestable, though it be shewn triumphant“ (482).

Das sei aber die Gepflogenheit der englischen Dichter, während die Griechen öfters das Laster liebenswürdig darstellen. In diesem Sinne könne man sagen, daß die modernen Dichter das Werk der Alten zu Ende geführt hätten.

Die „Heads“ geben ferner eine Disposition für die grundsätzliche Entscheidung des Streites vom Vorrang der Alten oder der Modernen. Doch wir übergehen dieselbe zu Gunsten der Partien, die sich direkter mit Rymer beschäftigen.

Das Urteil über das ganze Buch kann nach den obigen Äußerungen leicht erraten werden:

„My judgment on this piece is this; that it is extremely learned, but that the author of it is better read in the Greek than in the English poets: that all writers ought to study this critique, as the best account I have ever seen of the ancients; that the model of tragedy he has here given, is excellent and extremely correct: but that it is not the only model of all tragedy, because it is too much circumscribed in plot, characters, &c; and lastly, that we may be taught here justly to admire and imitate the ancients, without giving them the preference with this authour in prejudice to our own country.

Want of method in this excellent treatise makes the thoughts of the authour sometimes obscure“ (481).

Es sei unbillig, den kritisierten Stücken alles Verdienst abzusprechen. Wenn Rymer behaupte, daß dieselben weder Mitleid noch Furcht erregen könnten, so sei das einfach nicht richtig; jedermann sei vom Gegenteil überzeugt: „if one man says it is night, when the rest of the world conclude it to be day, there needs no farther argument against him, that it is so“ (434).

Auch müsse man bestreiten, daß der herrschende Geschmack so verderbt sei, wie er es behaupte. Wenn die griechischen Dichter auf der Grundlage von besseren Vernunftsgründen ihren Zuhörern gefallen konnten, so beweise das nur, daß die Athener ein vernünftigeres und urteilsfähigeres Volk gewesen seien als die Engländer. Überall aber müsse der Dichter seinen Volksgenossen zu gefallen suchen. Ein Grund des Erfolgs von Shakespeare und Fletcher sei es eben gewesen, daß sie entsprechend dem Genius ihrer Zeit und ihrer Nation geschrieben haben. Wenn auch der Dichter nie der Diener der Instinkte des Volkes werden dürfe, sondern versuchen müsse, gegen den Strom zu schwimmen, so fehle es doch noch an dem Beweis, daß das englische Theater wirklich so korrumpiert sei, daß es einer totalen Reform, wie Rymer sie wolle, bedürftig sei. Denn „The faults, which he has found in their designs, are rather wittily aggravated in many places than reasonably urged; and as much may be returned on the Greeks, by one who were as witty as himself“ (484).

Die Fehler zerstören nicht vollkommen „the foundation of the fabrick“, sondern vermindern nur deren Schönheit. So sei der König im „King and no King“ nicht abscheulich, sondern seine Unvollkommenheiten seien die der menschlichen Natur oder durch die Heftigkeit seiner Liebe veranlaßt; ähnliches könne man auch sonst meistens gegen Rymer einwenden. Im Falle des Rollo sei die poetische Gerechtigkeit gewahrt. Die

Strafe, die er erleidet, wäre allerdings die gleiche, wenn er auch nur ein Verbrechen begangen hätte, aber „we stab him in our minds for every offence which he commits“ (485). Immer könnte die Regel nicht beobachtet werden, daß kein großer Verbrecher dargestellt werden dürfe, denn alsdann müßten alle Tragödien einander zu ähnlich werden.

Der Verfasser kommt zum Schluß, daß wenn die Stücke der Alten korrekter, die der Neuern schöner gegeschrieben seien. Und wenn diese auf fehlerhaften Grundlagen solche Resultate erzielten, so beweise das, daß ihre Begabung für die tragische Poesie größer sei.

Tritt Drydens Gegensätzlichkeit zu Rymer in diesen Äußerungen auch immer deutlich hervor, so ist das Urteil über ihn doch immerhin günstig. Seit 1693, seit dem Erscheinen der Short View ändert sich dies aber sehr. Woran die Schuld liegt, daß die beiden Männer sich entfremdet sind, kann man heute nur noch vermuten: Rymer war allmählich in das Lager von Buckhurst übergegangen; dem Einfluß des Barons hatte er es jedenfalls zu verdanken, daß er zum Hofhistoriograph und Herausgeber der Foedera ernannt wurde. Buckhurst und Dryden waren aber heftige literarische Gegner; die blutigste Verhöhnung von Drydens heroischem Drama, das Rehearsal, stammte zum guten Teil aus dessen Feder. Wie dem auch sei, jedenfalls scheint Rymer zuerst den Streit in die Öffentlichkeit getragen zu haben. In der Short View hatte er Dryden einmal höhnischerweise eine Anweisung gegeben, wie er Tragödien schreiben solle und hatte mehreremals Anspielungen auf Bayes, den Helden des Rehearsal, gemacht, unter dem man sich bekanntlich Dryden vorzustellen hat. Mochte dieser, wie Gildon andeutet, den Undank eines Menschen, den er einmal finanziell sich verpflichtet hatte, besonders bitter empfinden, jedenfalls ist der Ton, in dem er sich über die

Short View äußert, so auffallend gereizt, daß man zu seiner Erklärung mehr als theoretische Gegensätze anzunehmen genötigt ist.

Dryden nimmt nach 1693 noch das eine oder das andere Mal auf Rymer Bezug; wir beschränken uns hier aber auf das „Examen Poeticum" (1693)[1], weil darin seine veränderte Gemütsstimmung am besten zum Ausdruck gelangt.

Der Dichter beklagt sich da über den Verfall der Kritik. Früher seien die Kritiker die natürlichen Verbündeten der Dichter gewesen, heute dagegen deren Feinde geworden. Die schärfsten Beurteiler seien selbst die schlechtesten Schriftsteller: „Thus the corruption of a poet is the generation of a critic." Petronius und Scaliger, zwei übelwollende Kritiker, hätten Lucan und Homer lange nicht erreicht, als sie dieselben zu überbieten versuchten. Scaliger sage von Lucan, „that he seems rather to bark than sing!" Aber, „would any but a dog have made so snarling a comparison?"[2]. Heute habe man zwei Arten von Kritikern: die eine Sorte preise die früheren englischen Dichter wie Shakespeare, Fletcher und Ben Jonson, nicht aber um deren Manen wirklich Ehre zu erweisen, sondern lediglich um die gegenwärtigen Dichter in der Achtung des Publikums herabzusetzen, damit sie selbst deren Stelle einnehmen könnten. Aber die andere Art, womit vor allem auf unsern Rymer abgehoben wird, sei noch schlimmer:

„But there is another sort of insects, more venemous than the former; those who manifestly aim at the destruction of our poetical church and state; who allow nothing to their countrymen, either of this or the former

[1] Ker l. c. II 1.

[2] Zielt auch auf Rymer, der (Short View 95) Shakespeares Sprache mit dem Wiehern eines Pferdes und dem Bellen eines Hundes vergleicht.

age. These attack the living by raking up the ashes of the dead; well knowing that if they can subvert their original title to the stage, we who claim under them must fall of course" (5).

Dryden ist demnach der Ansicht, daß Rymers Angriffe vor allem ihm gegolten hätten, womit er wohl etwas zu weit geht. Er fährt fort:

„If I am the man, as I have reason to believe, who am seemingly courted and secretly undermined; I think I shall be able to defend myself, when I am openly attacked".

Auch das „quantum mutatum"[1] könne man dabei einmal gründlich erörtern.

2.

Nachdem so Dryden Rymer gewissermaßen für vogelfrei erklärt hatte, mehrten sich die Angriffe bedeutender oder unbedeutender Literaten auf ihn, die damit glaubten Dryden einen Gefallen zu erweisen.

Die wichtigsten dieser Äußerungen sind die Gegenkritiken von Dennis und Gildon. Der erstere blieb in seinem „Impartial Critic"[2] (1693) bei der Erörterung der Rolle des Chores im Drama stehen; er kann daher hier unberücksichtigt bleiben. Dagegen soll Gildon ausführlicher zum Wort kommen[3].

---

[1] Das Rymer in Bezug auf Corneille ausgesprochen hatte (Short View, Widmung), um die Inferiorität der modernen Bühne zu bezeichnen.

[2] Vgl. z. B. Saintsbury l. c. II 432.

[3] Seine Polemik gegen Rymer: „Some Reflections on *Mr. Rymer's Short View of Tragedy,* and an Attempt at a Vindication of *Shakespear,* in an Essay directed to *John Dryden* Esq; erschien p. 64—118 in den Miscellaneous *Letters* and *Essays,* on several Subjects. Philosophical, Moral, Historical, Critical, Amorous &c. in Prose and Verse. 'Directed to John Dryden, Esq; Walter Moile, Esq; The Honourable Mr. Dennis, Geo. Granvill, Esq; Mr. Congreve,

Zum Beginn seiner Ausführungen teilt uns Gildon mit, daß er gleich nach dem Erscheinen von Rymers Short View sich vorgenommen habe, einige Bemerkungen gegen dieselbe zu schreiben. Er habe aber erfahren, daß Dennis der Welt schon eine Ehrenrettung Shakespeares versprochen habe, weshalb er von seinem Plan abgekommen sei. Dennis habe aber seit langer Zeit nichts mehr von sich hören lassen, und daher nehme er an, daß jener wohl eine andere und angenehmere Beschäftigung gefunden habe. Damit nun aber ja niemand glaube, Rymers Angriffe gegen Shakespeare seien unwiderleglich, habe er seine frühere Absicht wieder aufgenommen und zwei oder drei Tage darauf verwendet, eine Verteidigungsschrift dieses Dichters zu verfassen. Es könne nun jedermann, so meint er mit etwas verdächtiger Bescheidenheit, deutlich ersehen, daß die Sache Shakespeares sehr günstig stehen müsse, wenn ein Mann von seiner Unfähigkeit in so kurzer Zeit so vieles für sie anführen könne.

Er wolle nicht systematisch und erschöpfend sein (Plead the Cause), sondern nur einige Anregungen geben (make the *Motion*); zu seiner großen Befriedigung aber spreche er vor einem Richter, „that is the best Qualified to decide a Controversie of this Nature, that ever England produced“ (65).

Nachdem Dryden noch einige weitere Komplimente gemacht worden sind, wendet sich der Verfasser in einem weniger höflichen Ton Rymer zu. Er wolle die Short View zuerst Seite für Seite durchgehen und gelegentlich einige Absurditäten als solche kennzeichnen. An den Stellen, wo Rymer allgemeiner von Shakespeare spreche,

and other Eminent Men of th'Age. By several Gentlemen and Ladis London: Printed for Benjamin Bragg, at the White-Hart, over against Water-Lane in Fleetstreet, 1694.

werde er dann den Versuch einer zusammenhängenden Ehrenrettung des Dichters anknüpfen.

Zunächst wird festgestellt, daß Rymer nicht genügend poetisches Empfinden habe, um über einen Shakespeare zu Gericht zu sitzen, denn sein Drama Edgar habe aller Welt seine poetische Unzulänglichkeit dargetan. Er verstehe nichs anderes, als „the Regularity of the Structure of a Poem, which the *known* Rules of Art furnish“ (67), aber die Einsicht in dasjenige, was den Dichter eigentlich ausmache, fehle ihm. Nicht einmal auf seine theoretischen Ansichten könne er sich etwas zugute halten, denn sie seien alle von Rapin, Dacier oder Bossu entlehnt und mißverständlicherweise auf Shakespeare angewandt. Es habe sonach nahegelegen, als einzige Antwort auf seine Herabsetzung Shakespeares mit einer kritischen Zerpflückung des Edgar zu antworten, aber das Stück sei zu schlecht, als daß eine eingehende Beschäftigung mit demselben sich gelohnt hätte.

Die Short View sei etwas unterhaltender und ungewöhnlicher, „for tho' 'tis frequent enough to meet with a dull Poetaster for *a Poet* yet 'tis something more rare to encounter a jolly Droll for a *Critic*. Tho', that with the abundance of *Ill Nature, Conceit*, and *Affectation* of appearing a Scholar, is the *Vehicle that carries off his Nonsense,* with as ill Judges of that, as he is of *Poetry,* and makes them take it for an extraordinary Thing: and this will make the better excuse for my examining how very Monstrous a *Fantom* 'tis, that is set out in so formidable an Equipage“ (68).

Nach dieser Charakterisierung Rymers, die der von Macaulay und Saintsbury ungefähr entspricht, knüpft Gildon an die Widmung einige hämische Bemerkungen. Sie sei so allgemein gehalten, daß sie als Prolog zu jedem beliebigen Buche dienen könnte, was nicht zu-

treffend ist, denn Rymer skizziert darin sein Programm. Ferner könne sie sich ebenso gut auf jeden andern Lord beziehen und sei überhaupt „a *Medley* of Stuff without *Coherence, Design* or *English*“ (69). Aber all das unverständliche, falsche und absurde Englisch zu prüfen, sei eine Herkulesarbeit, die über seine Kräfte gehe.

Bei den Ansichten Rymers vom Chor brauche er nicht länger zu verweilen, da Dennis über diese Materie in seinem Impartial Critic ausführlich genug gehandelt habe.

Rymer hatte gesagt, daß Show, Action und Pronunciation die Elemente seien, welche unser Urteil am meisten irreführen. Gildon behauptet dagegen, daß die Pronunciation wenigstens uns nie irreführen könne, denn wenn dieselbe das Vernünftige unterstütze, so lasse sie auch den Unsinn um so stärker hervortreten. Doch Gildon ist klug genug, auf diesen Gegenstand weiter keinen Wert zu legen. Recht hat er, wenn er betont, daß Shakespeare nicht unbedingt der Bühne bedürfe, sondern auch eine aufmerksame Lektüre ertragen könne, weil seine Bedeutung nicht auf äußeren Zutaten, wie Rymer glaube, sondern auf dem inneren Wert seiner Dramen beruhe.

In das Lob, das Rymer dem Kardinal Richelieu singt, stimmt Gildon nicht ein. Richelieu habe nicht genügende poetische Einsicht besessen, um die Größe des Cid von Corneille („who had more of a Poet, than one of our Flecno's Class“, 71) zu erkennen.

Rymers Bemerkungen über die französische Oper und den burlesken Vers werden verspottet; der Verfasser habe nur zeigen wollen, daß er den Pelisson gelesen habe. Noch härter wird seine Skizzierung einer Tragödie über die unbesiegbare Armada mitgenommen. Sei es nicht ein schwerer Verstoß gegen die Manners als Shakespeare in seinem schlechtesten Stücke sich je

schuldig gemacht habe, wenn Rymer die größten Staatsmänner jener Zeit als ausbündige Hanswurste (egregious Coxcombs) hinstelle? Und vollends sei es lächerlich, wenn bei irgend einer Gelegenheit gesagt werde, hier hätten die zwei Helden eine gerechtere Veranlassung, dem Spiel der Leidenschaft sich hinzugeben, als Cassius und Brutus bei Shakespeare. Um zu zeigen, durch welche Arroganz und Absurdität sich Rymer hier auszeichne, untersucht Gildon die beiden Veranlassungen, sowohl bei Rymer als auch bei Shakespeare; seine Argumentation läuft auf den Nachweis hinaus, daß es sich bei Rymer um Utopien, bei Shakespeare aber um reale und in sich bedeutende Dinge handle. Wenn die öffentliche Moral, das Schicksal und die Freiheit Roms auf dem Spiele stünde, hätte ein Mann wie Brutus wohl Veranlassung, heftig zu werden; der Streit der spanischen Großen über die Verteilung des noch nicht eroberten Englands sei dagegen kindisch. Wenn Rymer sage, Desdemonas Charakter sei unter der Würde der Tragödie, so seien es die spanischen Damen noch viel mehr, die einen ganzen Akt hindurch sich Träume erzählen sollen. Ebenso lächerlich sei ein König, der über Träume und Gespenster philosophiere, wie Rymer es zu wollen scheine. Gildon fügt hinzu, daß er beim erstmaligen Lesen dieses Schemas einer Tragödie unwillkürlich angenommen habe, Rymer wolle sich über seine Leser lustig machen. Man hätte ihm aber glaubhaft versichert, daß es dem Autor bitterer Ernst damit sei, obgleich er noch nicht für das Irrenhaus reif erklärt worden sei.

Rymer hatte sich den Anschein gegeben, als ob er besonders zum Nutz und Frommen Drydens jene Tragödie skizziert habe. Gildon wendet sich daher an diesen selbst, gleichsam um ihn wegen dieses frechen Angriffs eines unverständigen Menschen um Verzeihung zu bitten. Dabei deutet er an, daß Rymer früher sich nicht ge-

scheut habe, die materielle Unterstützung Drydens in Anspruch zu nehmen.

Die Korrekturen, die Gildon an den historischen Partien der Short View vornimmt, beziehen sich fast nur auf die klassische Literatur. Daß er so ziemlich vermied, auch die Abschnitte über die mittelalterlichen Literaturen mit seinen kritischen Randglossen zu versehen, darf angesichts seines Eifers alles nur einigermaßen Angreifbare zu bemäkeln, als ein sprechender Beweis dafür angesehen werden, daß Rymers historisches Wissen wirklich ungewöhnlich war.

Der Standpunkt, von dem aus Gildon Shakespeare würdigt, ist der des damaligen Modernen, der bekanntlich darin besteht, die spezifisch klassizistischen Prinzipien von dem Adel, der Seelenhoheit, der Schicklichkeit und ähnlichem auch auf die alten Dichter anzuwenden. Im Vorbeigehen erwähnt daher Gildon, daß wenn Rymer die Desdemona als zu gemein für eine Tragödie bezeichne, er konsequenterweise auch die Juno bei Homer aus der Poesie verweisen müßte, denn diese verstehe sich so trefflich aufs Schimpfen, daß sie nur zu Billingsgate ihresgleichen finde. Man könne nicht gleichzeitig Homer loben und Shakespeare verachten.

Gildon verehrt Shakespeare aber nicht deswegen, weil er gerade so gut oder schlecht wie Homer sei, sondern weil er in der Tat in ihm positive Vorzüge erblickt. Hier verdient eine Bemerkung hervorgehoben zu werden. Es war bekanntlich das Bestreben der Shakespeare günstig gesinnten Kritiker der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts[1], diesen Dichter als einen übernatürlichen Genius hinzustellen, der alle Schönheiten aus sich selbst hervorgebracht habe und dessen Fehler (die

---

[1] Vgl. Walder, E., Shakesperian Criticism. Bradford 1895, S. 32.

Verstöße gegen das klassizistische Programm) aus seiner mangelhaften Bildung zu erklären seien.

Gildon dagegen ist vernünftig genug, einzusehen, daß Shakespeare kein solcher Wundermensch sei, und spricht damit einen Gedanken aus, den erst Johnson allgemeiner verbreitete[1].

Indem er nun sich anschickt, auf die Verteidigung Shakespeares selbst überzugehen, hält er es für angebracht, zunächst sich hinter die Autorität gelehrter Männer zurückzuziehen. Dabei erfahren wir eine interessante Geschichte, die er von Dryden selbst gehört haben will. Mr. Hales[2] von Eaton habe behauptet, daß Shakespeare alle Dichter des Altertums in „all the Topics and common places made use of in Poetry“ übertroffen habe. Die Feinde Shakespeares hätten das nicht gelten lassen wollen, und so sei es in der Wohnung von Hales zu einer großen Disputation über diesen Gegenstand gekommen, an der alle „Persons of Quality that had Wit and Learning“, wie z. B. Lord Falkland und Sir John Suckling sich beteiligt hätten. Nach Schluß der Debatte habe man aus der gelehrten und geistvollen Gesellschaft einige Richter gewählt, und einstimmig hätten dieselben Shakespeare die Palme zuerkannt. Gildon schließt seine Erzählung, indem er an Dryden die Bitte richtet, dem Publikum einen getreuen Bericht jener Verhandlungen zu geben, „in Vindication of that Poet, I know you extreamly esteem, and whom none but you excels“ (86).

Bevor unser Autor nun wirklich in die Besprechung von Rymers Kritik des Othello eintritt, gibt er einige

---

[1] Walder, E., l. c. S. 12.

[2] Hales von Eaton wird in Drydens Essay of Dramatic Poesy (Ker I 80) als begeisterter Shakespeareverehrer erwähnt. Ausführlicherer Bericht über diese Disputation in Shakespeares Centurie of Prayse. by C. M. Ingleby, London 1879.

allgemeine Bemerkungen über Shakespeares dichterische Art. Wenn Rymer gerecht hätte sein wollen, so hätte er eine scharfe Scheidung vollziehen müssen zwischen den Fehlern, die in der Tat auf Rechnung Shakespeares und solchen, die auf die Rechnung der Zeit zu setzen seien. Schon Rapin (ein sehr viel gerechterer und ehrlicherer Kritiker als Rymer) habe bemerkt, daß der Dichter von dem Geschmack seiner Zeit abhängig sei; daher käme denn auch die Beimischung des Komischen, die sich bei Shakespeare finde. Er wisse aus sehr guter Quelle, daß der ursprüngliche Darsteller des Jago als komischer Schauspieler sich eines großen Ansehens erfreut habe, was die Veranlassung gewesen sei, daß Shakespeare ihn verschiedene Worte habe sprechen lassen, die mit seinem Charakter sich nicht vereinbaren lassen, nur um die Zuschauer zum Lachen zu bringen, denn diese hätten nicht gelernt, ein ganzes Stück hindurch ernsthaft zu bleiben. Diese selbe Schwäche des zeitgenössischen Publikums habe überhaupt viele seiner Charaktere verunstaltet. Es hätte aber kein anderes Mittel gegeben, die Zuhörer bis zum Schluß des letzten Aktes zusammenzuhalten, um ihnen jenen Nutzen zu vermitteln, welches das hauptsächliche Ende aller Poesie sei. Der gleichen Ursache seien alle jene Wortspiele und Witzeleien zuzuschreiben, welche in gewissen Teilen seines Werkes so häufig seien, wie man auch die zu rauhe und dem Ohr unangenehme Sprache, die hin und wieder einige seiner besten Stücke entstelle, auf diese Weise zu erklären habe.

Es braucht nicht darauf aufmerksam gemacht zu werden, daß diese Ausführungen von keinem großen Verständnis Shakespeares zeugen. Nur darauf soll hingewiesen werden, daß aus dieser Stelle klar hervorgeht, wie wenig im Grunde genommen Gildons Stellung von der Rymers sich unterscheidet. Gildon bekennt impli-

cite, daß er viele Ausstellungen Rymers als innerlich berechtigt ansehe; nur sei Shakespeare nicht der schuldige Teil, sondern die Unkultur seiner Zeit. Sogar die Nichtbeachtung der Einheiten wird mit Rymer als objektiver Fehler anerkannt; indessen habe der Dichter diese Regeln eben nicht von selbst finden können. So reduziert sich im Grunde genommen alles, was Gildon gegen Rymer vorzubringen vormag, auf den Vorwurf, er erkenne Shakespeares Genius nicht an. Denn wenn auch, so fährt Gildon fort, Shakespeare wohl der Kunst ermangle, so könne daraus noch lange nicht gefolgert werden, daß er kein Dichter gewesen sei. Ein großer Genius könne die Beschränkung durch Regeln nicht ertragen: Alexander, Caesar, Alcibiades z.B. schienen von andern Prinzipien als die übrigen Menschen geleitet zu werden; in ihnen seien die größten Tugenden mit den größten Lastern vermischt gewesen, geradeso wie in den Dramen Shakespeares Mängel und Vorzüge nebeneinander stehen. So wie wir aber jene Männer Helden nennen, ebenso müssen wir auch Shakespeare als Dichter bezeichnen; das Geschlecht der Heroen sei überall von derselben Art.

Gildon hat indessen nicht den Mut, bei diesem Bekenntnis zum Originalgenie zu bleiben. Das höhere Ideal, so meint er, sei es allerdings, wenn das Genie sich an die Regel halte: „*Vergil, Sophokles* and *Your Self*[1] are very *Great,* tho' generally very Regular; but these are Rarities so uncommon, that Nature has produc'd very few of them“ (92). So führt Gildon zwischen Shakespeare und dem klassizistischen Ideal einen unerquicklichen Eiertanz auf. Wie überlegen erscheint doch die Konsequenz Rymers gegenüber einem solchen Räsonnement.

[1] Dryden.

Glücklicher ist er in der Behauptung, daß Shakespeares Dramen alle jene Forderungen erfüllen, die man an die Poesie zu stellen pflege. Sie vermittle Nutzen und Vergnügen, indem sie durch die Darstellung der Wechselfälle des menschlichen Lebens Mitleid und Schrecken erregen; Vergnügen, indem sie jene Leidenschaften erwecken, Nutzen, indem sie sie reinigen. Alle seien sie ferner durch eine gute Lehre (just Moral) ausgezeichnet, die von allgemeinerem Nutzen und Vorteil sei, als z. B. die Moral des Ödipus von Sophokles.

Hiermit macht Gildon die schöne Entdeckung, über die Lessing sich ein halbes Jahrhundert später so sehr verwunderte, als er, von ähnlichen Voraussetzungen ausgehend, ebenfalls fand, daß Shakespeares dichterische Praxis eigentlich doch mit den hauptsächlichsten aristotelischen Forderungen übereinstimme.

Endlich findet unser Kritiker die Überleitung, um von der Fabel des Othello zu sprechen. Er gibt prinzipiell Rymer zu, daß er recht habe, von derselben Wahrscheinlichkeit und Wunderbarkeit zu verlangen. Rymer hatte vor allem auf das Unwahrscheinliche verwiesen, das in Othellos Stand und Heirat enthalten sei.

Gildon bestreitet zunächst das erstere. Othello sei vom Dichter als Christ gedacht; jedenfalls seiner Religion wegen hätte er — ein Sohn oder Neffe irgend eines Kaisers — aus seinem Lande fliehen müssen usw. Es sei daher kein Grund einzusehen, warum Venedig nicht einem afrikanischen Christen von solch hoher Abkunft und solch großen Fähigkeiten die Führung des Krieges gegen die Mohammedaner anvertrauen sollte. Im Gegenteil, es sei eine ganz gute Idee vom Dichter gewesen, einen heimatlosen Mann zu wählen, für den es keine Rücksichtnahme auf Familie und Vaterland gäbe. Und weiter sei es ja die Aufgabe der Poesie, die Welt darzustellen, nicht wie sie in Wirklichkeit ist, sondern

wie sie sein sollte; es müsse für jedermann erbaulich sein, ein Volk zu finden, das vorurteilslos genug sei, einen Mohren zum General zu erheben, der es verdient. Ebenso natürlich sei auch die Heirat Othellos. Er stamme aus königlichem Blut und sei ein Christ. Zudem sei es eine Vorstellung, die nur das gemeine Volk habe, daß ein Nichtweiser notwendig eine Art Bestie sein müsse. Jeder, der Reisebeschreibungen gelesen habe, wisse, daß es Wilde gäbe, die bessere Menschen als wir seien[1]. Kulturgeschichtlich interessant ist die beigegebene Bemerkung, daß selbst in England Heiraten zwischen „white Ladys" und ihren „Sable Lovers" nicht zu den Seltenheiten gehören.

Auch die Art und Weise, wie Othello die Desdemona gewinnt, findet Gildon durchaus begründet. Treffend erinnert er daran, daß Aeneas unter ganz ähnlichen Umständen der Königin Dido Liebe eingeflößt habe.

Er verfällt nun wieder in seinen beliebten Gedankengang, die Methode Rymers auf die Alten anzuwenden, wie es ja auch Dryden in den „Heads" angeraten hatte. Er behauptet, daß Homer und Sophokles oft die Wahrscheinlichkeit beiseite setzen, und indem er aus dem Ödipus und Philoctet ähnlich wie Rymer aus Othello drei lächerliche alltägliche Wahrheiten ableitet, glaubt er den Nachweis geführt zu haben, daß die griechischen Dichter keine höheren sittlichen Ideen verkörpern als Shakespeare. Hervorgehoben soll noch werden, daß Gildon infolge des „traditionary belief in those days" die märchenhaften Reiseberichte Othellos für genügend motiviert hält[1] (102).

Nachdem er auf diese Weise die Angriffe Rymers gegen die Fabel glaubt genügend zurückgewiesen zu haben, entschuldigt er sich, daß er nicht genügend Zeit

---

[1] Vgl. die Ansicht von Gervinus Wetz, Shakespeare I 293 Anm.

habe, die drei andern Bestandteile der Tragödie, Charaktere, Gedanken und Ausdruck, einer ausführlichen Besprechung zu unterziehen. Von den Charakteren wolle er nur den Jago gegen seinen „Antagonist" in Schutz nehmen: „*Desdemona* I think is the most faulty; but since our *Antagonist* will have *Jago*, the most *intollerable*, I shall confine my self to that" (109). Trotzdem er die Forderung anzuerkennen scheint, daß die Tragödie den allgemeinen Charakter darzustellen habe, meint er doch, daß nicht der Stand allein für dessen Gestaltung maßgebend sein dürfe, sondern daß auch die Eigentümlichkeiten der Nation berücksichtigt werden müßten. Die militärische Laufbahn könne die Eigenschaften, die ein Mensch von Haus aus besitze, nicht plötzlich in ihr Gegenteil verkehren. Horaz, auf den Rymer sich berufe, lehre nicht, daß ein Soldat unter allen Umständen ein Ehrenmann sei; er verlange nur, daß die bekannten historischen Charaktere entsprechend der Vorstellung entworfen werden, die wir alle von ihnen haben; es stehe aber dem Dichter frei, neue Charaktere nach seinem Belieben zu erfinden; er habe in diesem Falle nur darauf zu achten, daß er sich im Verlaufe der Entwicklung keiner inneren Widersprüche schuldig mache. Es gäbe genug Soldaten, die dieselben Eigenschaften wie Jago aufweisen; nach Rapin müßten aber die Charaktere und die manners aus der Erfahrung genommen werden. Wenn Rymer den Jago deswegen verurteile, weil dieser mit seinen militärischen Bekannten keine Ähnlichkeiten habe, so werde er es doch nicht gelten lassen, daß ihm der Charakter eines Kritikers abgesprochen würde, weil er „so contrary to all the Criticks" sei „playing the merry Droll, instead of giving serious and solid Reasons for what he advances" (112).

In der unbedingten Verurteilung der Diktion Shakespeares stehe Rymer wohl allein. Treffend ist Gildons

kurze Würdigung der Ausdrucksweise des Dichters: „The excellence of expression consists in this, that it give us a full Idea of 'em; that it be *apt*, *clear*, *natural*, *splendid*, and *numerous*. There is scarce a serious part of *Shakespear*, but has all these qualities in the Expression" (113). Um diese Behauptung zu stützen, erinnert er an die Unterhaltung Hamlets mit dem Geiste seines Vaters und zitiert aus dem Sommernachtstraum die Mahnung der Titania an die vier Feen: „Be kind and courteous to this gentleman" (III 1); ferner aus Richard II. Die Schilderung Yorks vom Einzug Richards und Bolingbrokes in London (V 2). Wenn die Ausdrücke, welche Shakespeare gebrauche, manchmal dunkel und veraltet seien, so verliehen seine Verse doch den niedrigsten Dingen eine edle Schönheit. Selten werde er bombastisch; Wort und Gedanke entsprechen sich meistens sehr glücklich.

Gildon verspricht, später die Rymersche Kritik des Verlaufes der Handlung zu prüfen; für jetzt wolle er nur die Szene verteidigen, in der Jago den Othello zur Eifersucht veranlaßt. Rymer sagt, es sei unnatürlich, daß jemand durch „half worlds, and ambiguous Reflexions" eifersüchtig gemacht werden könne. Gildon hält dem mit Recht entgegen, daß es gerade die Natur dieser Leidenschaft sei, sich aus Nichtigkeiten zu entwickeln.

Zum Schluß bittet der Verfasser Dryden um Entschuldigung dafür, daß er diesen Essay ihm gewidmet habe, ohne vorher seine Erlaubnis einzuholen. Er sei aber überzeugt, er, Dryden, hätte nicht geduldet, daß Rymer so hart behandelt werde: „for tho' he has had no regard to the publick friendship you have express'd for him; yet I know you have not resented the grosness of his public abuse of you, with indignation enough to permit me to deal with him in the same manner; for what was said of a great Lord, is fully true of you, *viz.* that you are.

The best natur'd Man, with the worstnatur'd Muse[1] (118).

3.

Die obige Analyse gibt von der Heftigkeit des Angriffs von Gildon nur eine ungenügende Vorstellung; trotz ihrer Schärfe hat aber die Schrift kaum einen bedeutenderen Einfluß ausgeübt. Nach einer Äußerung von Langbain[2] wenigstens muß es 1699 eine erhebliche Anzahl Leute gegeben haben, die seine Ansichten verteidigten. Langbaine selbst ist allerdings der Ansicht, daß „it may be made Evident, that not the fifth part have any Justice".

Als Beweis dafür, daß die Wertschätzung Rymers auch noch im 18. Jahrhundert fortbestand, kann Pope angeführt werden. Er läßt seinen Martinus Scriblerus den Gedanken aussprechen, daß in der Poesie erst das Alter die besten Leistungen hervorbringe, und führt des zum Zeugen die Werke von Rymer und Dennis an, „who beginning with criticism became afterwards such poets as no age has paralleled"[3]. Das ist natürlich Satire, aber dennoch war Pope wirklich von dem kritischen Scharfsinn und den Kenntnissen Rymers überzeugt, wie aus einem Passus bei Spence hervorgeht[4].

„Chaucer and his contemporaries borrowed a good deal from the Provençal poets: the best account of whom,

---

[1] Aus *Rochester*, Allusions to the tenth Satire of the First Book of Horaz; bezieht sich auf Buckhurst. Von Dryden zitiert im Discourse concerning the Original and Progress of Satire (1693), was Gildon wohl im Auge hat. Ker l. c. II 18, 277n.

[2] The lives and Characters of the English Dramatick Poets. Also an Exact Account of all the Plays ... London, O. J., p. 120. Das Dict. of. Nat. Biogr. gibt die Jahreszahl 1699.

[3] Pope, works ed. Elwin and Courthope IV 81.

[4] Joseph Spence, Anectodes, Observations on Characters. of Books and Men. Now first published by J. W. Singer, London 1820 p. 172. Pope.

in our language, is in Rymer's piece on Tragedy." — „Rymer a learned and strict critic?" — „Ay, that's exactly his character. He is generally right, though rather too severe in his opinion of the particular plays he speaks of; and is, on the whole, *one of* the best critics we ever had."

Von Samuel Johnson haben wir eine Gegenüberstellung von Dryden und Rymer als Kritikern, die schriftstellerisch hervorragend ist:

„The different manner and effect with which critical knowledge may be conveyed was perhaps never more clearly exemplified than in the performances of Rymer and Dryden. It was said of a dispute between two mathematicians '*malim cum Scaligero errare, quam cum Clavio recte sapere*'; that it was more eligible to go wrong with one than right with the other. A tendancy of the same kind every mind must feel at the perusal of Dryden's prefaces and Rymer's discourses. With Dryden we are wandering in quest of truth, whom we find, if we find her at all, drest in the graces of elegance; and if we miss her, the labour of the pursuit rewards itself; we are led only through fragrance and flowers. Rymer, without taking a nearer, takes a rougher way; every step to be made through thorns and brambles; and truth, if we meet her, appears repulsive by her mien, and ungraceful by her habit. Dryden's criticism has the majesty of a queen; Rymer's has the ferocity of a tyrant"[1].

Auch Walter Scott[2] ist Rymer infolge der Härte und Lieblosigkeit seiner Kritik unsympathisch; er glaubt, daß dieser einen schädlichen Einfluß auf die Literatur

[1] Lives of the English Poets: Dryden, Works of Samuel Johnson, L. L. D. ed. R. Lynam. A. M. London 1825. Vol. III, p. 434.

[2] Dryden's Works, ed. Scott and Saintsbury XV 378.



ausgeübt habe. Man merkt aber, daß aus Scott weniger der Literarhistoriker und Theoretiker als vielmehr der Dichter und Schriftsteller spricht, dem mitleidslose Kritiker, die nur „the debtor's side of the account" prüfen wollen, naturgemäß ein Greuel sind.

Eine wichtige Äußerung über unsern Kritiker liegt ferner im ersten Band der Retrospective Review[1], p. 1, vor. Der unbekannte Verfasser dieses ziemlich kurzen Aufsatzes urteilt im allgemeinen über Rymer günstig. Es wird sein ehrlicher guter Wille und seine außerordentlich hohe Auffassung von der Würde und Bedeutung der Tragödie als moralische Anstalt treffend hervorgehoben. Dagegen befindet sich der Verfasser im Irrtum, wenn er anzunehmen scheint, Rymer stehe mit seinen Ansichten allein da. Er ist nur der allerdings extreme Ausdruck einer ganz verbreiteten Denkweise.

Die beiden kritischen Schriften werden als „very curious and edifying works" bezeichnet. „The author (who was the compiler of the *Foedera*) appears to have been a man of considerable accuteness, maddened by a furious zeal for the honour of tragedy. He lays down the most fantastical rules for the composition which he chiefly reveres, and argues on them as truths of holy writ. He criticizes Shakespeare as one invested with authority to sit in judgment on his powers, and passes on him as decisive a sentence of condamnation, as ever was awarded against a friendless poet by a Reviewer" (1).

Es folgt eine Auslese der schärfsten und absprechendsten Urteile aus der Kritik des Othello.

Rymers Mängel aber auch seine Vorzüge werden hervorgehoben. So z. B. sei es durchaus berechtigt, wenn das Motiv der schwarzen Hautfarbe des Othello als unglücklich bezeichnet werde. Ein Mohr als Hauptheld

---

[1] The Retrospective Review, London, 1820.

müsse auf dem Theater, wo man ihn beständig vor Augen habe, in der Tat abstoßend wirken.

Sehr interessant seien Rymers Ansichten deshalb, weil sie zeigen, wie langsam die Wertschätzung Shakespeares sich Bahn gebrochen habe. „Their whole tone shews that the author was not advancing what he thought the world would regard as paradoxical or strange" (7). Indessen könnten doch auch diese kritischen Äußerungen aus inneren Gründen Beachtung fordern: „They are far from deserving unmingled scorn. They display, at least, an honest, unsophisticated hatred, which is better than the maudlin admiration of Shakespear, expressed by those who were deluded by Ireland's forgeries. Their author has a heartiness, an earnestness almost romantic, which we cannot despise, though directed against our idol. With a singular obtuseness to poetry, he has a chivalric devotion to all that he regards as excellent, stately and grand. He looks on the supposed errors of the poet as moral crimes. He confounds fiction with fact — grows warm in defence of shadows — feels a violation of poetical justice, as a wrong conviction by a jury — moves a Habeas Corpus for all damsels imprisoned in romance — and if the bard kills those of his characters who deserve to live, pronounces judgment on him as in case of felony, without benefit of clergy. He is the Don Quixote of criticism[1]. Like the illustrious hero of Cervantes, he is roused to avenge, fictitious injuries, and would demolish the scenic exhibition in his disinterested rage. He does more honour to the poet than any other writer, for he seems to regard him

[1] Dieser Don Quixote-Theorie huldigt auch J. D'Iraeli, Amenities of Literature, London 1842. III 83/88. Rymer wird in der üblichen Weise als bedeutender Gelehrter gewürdigt, aber als Kritiker lächerlich gemacht.

as an arbiter of life and death — responsible only to the critic for the administration of his powers“ (8).

Es werden weiter einige Grundsätze Rymers, wie poetische Gerechtigkeit und Unbrauchbarkeit des Verbrechers als tragischer Held, gekennzeichnet. Auch das rationalistische Element bei ihm wird glücklich hervorgehoben: „Our author understands exactly the balance of power in the affections. He would dispose of all the poet's characters to a hair, according to his own rules of fitness. He would marshal them in array as in a procession, and mark exactly what each ought to do or suffer. According to him, so much of presage and no more should be given — such a degree of sorrow, and no more ought a character to endure; vengeance should rise precisely to a given height, and be executed by a certain appointed hand. He would regulate the conduct of fictitious heroes as accurately as of real beings, and often reasons very beautifully on his own poetic decalogue“ (9).

Erwähnt werden schließlich noch seine überspannten Vorstellungen vom Gottesgnadentum der Könige und die in der Tat ja etwas sonderbaren Vorstellungen über den poetischen Rächer. Im Anschluß an die Feststellung, daß diese absurd anmutenden Ideen doch „an indistinct sense of a peculiar dignity and grandeur essential to tragedy“ (10) zur Grundlage haben, wendet sich der Verfasser einer Untersuchung über die Wirkungsweise der Tragödie zu, deren Wesen durch Gegenüberstellung des griechischen und des Shakespeareschen Dramas klargelegt werden soll. Die vorgebrachten Ansichten entbehren nicht des Interesses, haben aber auf Rymer ebensowenig Bezug wie der Rest des Aufsatzes, der einen schematischen Überblick über die Geschichte des englischen Dramas seit Shakespeare enthält.

4. Schlußbetrachtung.

Wie schon erwähnt wurde, ist maßgebend für die heutige Beurteilung Rymers das Verdikt von Macaulay und Saintsbury. Demgemäß laufen die Ansichten, die man von Rymer in den gangbaren Literaturgeschichten findet, so ziemlich alle darauf hinaus, daß er in seinen theoretischen Meinungen eine unerträgliche Verengung des Standpunktes der französischen klassizistischen Kritiker darstelle. Unbesehen wende er die Grundsätze jener Schule auf Werke an, die aus so ganz andern als klassizistischen Kunstprinzipien entstanden seien, und gelange zu Verdammungsurteilen, deren seine Lehrmeister nie fähig gewesen wären. Zwischen seiner Kritik und den behandelten Stücken bestehe ein schreiendes Mißverhältnis, so daß seine ganze Weisheit nur komisch berühren könne.

Den Vertretern dieser Ansicht ist ohne weiteres zuzugestehen, daß Rymer in der Tat manchmal von einer großen Geschmacklosigkeit ist, und daß man sehr oft versucht sein könnte, ihm überhaupt ein Gefühl für dichterische Schönheiten abzusprechen.

Dagegen kann doch auch verschiedenes zu Rymers Gunsten angeführt werden. Wir neigen im allgemeinen sicher dazu, den Wert der Kritiker des 17. und 18. Jahrhunderts zu gering anzusetzen, weil wir unser Urteil über sie durch einzelne ihrer immerwiederkehrenden und in unsern Augen durchaus irrigen Anschauungen vielleicht zu stark beeinflussen lassen. Was aber von vielen jener Männer gilt, daß nämlich diese ihr literarisches Denken beherrschenden Theorien sie nicht verhindert haben, im einzelnen manchmal scharf und deutlich zu sehen, kann ganz gewiss auch von Rymer behauptet werden [1]. Der un-

[1] So auch A. W. Ward, der gelehrte Verfasser der Geschichte des englischen Dramas: im Artikel „Drama". Encyclop. Britannica 7, 435.

angenehme Eindruck, den seine Kritik auf so viele macht, beruht darauf, daß er nur die Theorie, nie das Gefühl gelten läßt. Er ist einer von jenen zahlreichen Kritikern, die nur von seiten des Verstandes einem Dichtwerk nahe zu kommen suchen, deren Betrachtung daher vor allem auf die stoffliche Seite der Dichtung, auf die „Technik" gerichtet ist. Man darf aber nicht vergessen, daß diese Methode im großen ganzen bis zu Herder die maßgebende war, und daß auch noch Lessing oft genug ähnlich wie Rymer verfährt. Aber nun ist es bei diesem bemerkenswert, und darin besteht seine eigentliche Bedeutung, daß er sich jederzeit bemüht, auf den Fehler aufmerksam zu machen, der nach klassizistischen Anschauungen als der Kardinalfehler anzusehen ist, aus dem sich alle übrigen ableiten lassen. Das ist vollständig korrekt und kann auch die Billigung dessen finden, der prinzipiell auf dem Boden einer andern Kunstbetrachtung steht. Nun stellt sich aber dasjenige ein, was seiner Kritik den eigentümlichen, beschränkten und fast gehässigen Charakter verleiht, und das einen sonderbaren Mangel seiner Denkweise und eine merkwürdige Starrheit seines Geistes bezeichnet. Er ist nämlich nun nicht mehr fähig, sich von seiner ursprünglichen Vorstellung loszumachen und die einzelnen Äußerungen der poetischen Gestalten nach ihrer Geltung in der Welt des Dichters zu betrachten. Im Gegenteil, er mißt jede einzelne Regung, jedes einzelne Wort und jede einzelne Handlung nach dem ihm ständig vorschwebenden Ideal und selbstverständlich ist damit der Tadel in Permanenz erklärt.

Ist somit festzustellen, daß Rymer sich immer bemüht, nach großen und allgemeinen Gesichtspunkten zu urteilen, womit ein Lob über seine ganze Position ausgesprochen ist, so ist andererseits nicht zu verkennen, daß er in der theoretischen Fundamentierung seiner Kritik

wohl überall konsequent, aber nicht reaktionär ist. Rymer ist der Typus der Konsequenz; er hat die klassizistischen Theorien bis in ihre entferntesten Ausläufer verfolgt, bis dorthin, wo sie schon anfangen absurd zu werden. Daher denn auch die Animosität gewisser um Dryden gruppierter Persönlichkeiten gegen ihn. Denn im Grunde genommen sind auch diese Leute Klassizisten „pur sang", und wenn sie Rymer verurteilen, so spürt man aus ihren Worten doch heraus, daß es seine Resultate sind, die sie nicht billigen können, daß sie aber gegen seine Voraussetzungen und seine Methode nichts Stichhaltiges vorbringen können.

Man kann sagen, daß den Maßstab für die Beurteilung klassizistischer Theorien immer die Ansichten Lessings geben müssen, denn in ihm gipfelt die ganze Entwicklung. Geht man nun von dieser Überlegung aus, so kann man nicht anders, als Rymers theoretischen Meinungen zum großen Teil das Prädikat fortschrittlich zuzuerkennen. Dabei darf aber nicht verschwiegen werden, daß das Verdienst hierfür weniger ihm selbst, als vielmehr seinem Vorbild Rapin gehört. Man wird bei Rymer immer wieder an Lessing erinnert; beide Kritiker halten sich an einige Sätze eines Theoretikers, der eine an Aristoteles, der andere an Rapin, und wenden sie mit aller Schroffheit und Strenge an. Und da diese Sätze zum Teil dieselben sind, so kommen sie auch zu ähnlichen, teilweise sehr anfechtbaren Resultaten. Man kann Rymer nicht gerecht werden, wenn man sich nicht auch Lessings Methoden vergegenwärtigt.

Vor allem ist wichtig und das darf man nicht übersehen, daß er in seiner Brust ein hohes Ideal von der Tragödie trug, das zweifellos von der englischen Bühne nicht verwirklicht wurde, und für das er ritterlich kämpfte.

In sachlicher Beziehung muß darauf hingewiesen werden, daß er gelegentlich Bemerkungen gemacht

hat, die heute ganz unzweifelhaft als zutreffend empfunden werden müssen, Bemerkungen, auf die zum Teil erst die Shakespeare-Kritik allerneusten Datums wieder gekommen ist. Zu einigen andern, die im Ernst nicht verteidigt werden können, waren wir in der Lage, parallele Äußerungen von Trägern anerkannter, ja hochberühmter Namen anzuführen. Man könnte weiter gehen und sich anheischig machen, zu fast allen einzelnen Punkten der Kritik Rymers, besonders aus der an Körnern wie an Spreu so reichen Shakespeare-Literatur Äußerungen beizubringen, die beweisen würden, daß auch andere, als gescheit bekannte Männer auf ganz ähnliche Gedanken gekommen sind als die, auf denen der Unruhm Rymers beruht. Es wäre dies aber eine Aufgabe, die die darauf verwendete Mühe nicht lohnen würde.

Auf einige weitere Punkte, sachlicher oder historischer Art, die Rymer vor andern zeitgenössischen Kritikern auszeichnen, mußte schon eingangs hingewiesen werden.

Zum Schluß sei es gestattet, noch auf eines anfmerksam zu machen, das auch die Übereinstimmung Rymers mit kritischen Ansichten neuerer Zeit, wie z. B. von Gervinus und Bulthaupt, erklärt.

Rymer hat nämlich eines mit ganz modernen Kritikern gemeinsam: ein Verkennen oder ein Nichtbeachten der besonderen Shakespeareschen und der davon beeinflußten Beaumont-Fletcherschen Menschenauffassung. Neuere Kritiker nämlich, ebensogut wie Rymer, sind mit ganz bestimmten Begriffen vom Tragischen und ähnlichen Kardinalfragen jeder höheren Kritik an Shakespeare herangetreten — an ihn ist natürlich zuerst zu denken, obgleich sich dasselbe auch in der Beaumont- und Fletcher-Literatur beobachten läßt. Ob diese theoretischen Voraussetzungen sich nun Klassizismus nennen, oder ob sie von Hegel sich ableiten, ist dabei im Grunde genommen gleichgültig. Die unausbleibliche Folge dieses

Verfahrens war natürlich immer eine gewisse Mißinterpretation und Diskrepanz, die um so größer sein mußte, je weniger stark das dichterische Empfinden beim Kritiker entwickelt war.

Eine eigentliche wissenschaftliche Kritik ist bei diesem Verfahren, das selbstverständlich glänzende Resultate nicht ausschließt, undenkbar; zwischen einem Klassizisten wie Rymer und dem fortgeschrittensten Kritiker der alten Schule ist vom Gesichtspunkt der wissenschaftlichen Methode aus betrachtet nur ein gradueller Unterschied. Erst auf der psychologischen Grundlage des Begriffes vom Menschen, den der Dichter zum Ausgangspunkt seines Schaffens gemacht hat, läßt sich eine einwandfreie wissenschaftliche Erkenntnis seines Werkes gewinnen. Diese Bestrebungen gehören aber der jüngsten Vergangenheit an.

BEITRÄGE
ZUR
NEUEREN LITERATURGESCHICHTE
HERAUSGEGEBEN VON
Dr. W. WETZ, O. Ö. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT
FREIBURG I. BR.
I. BAND :: 2. HEFT

DER SENSUALISMUS BEI JOHN KEATS

VON

SIBYLLA GEEST

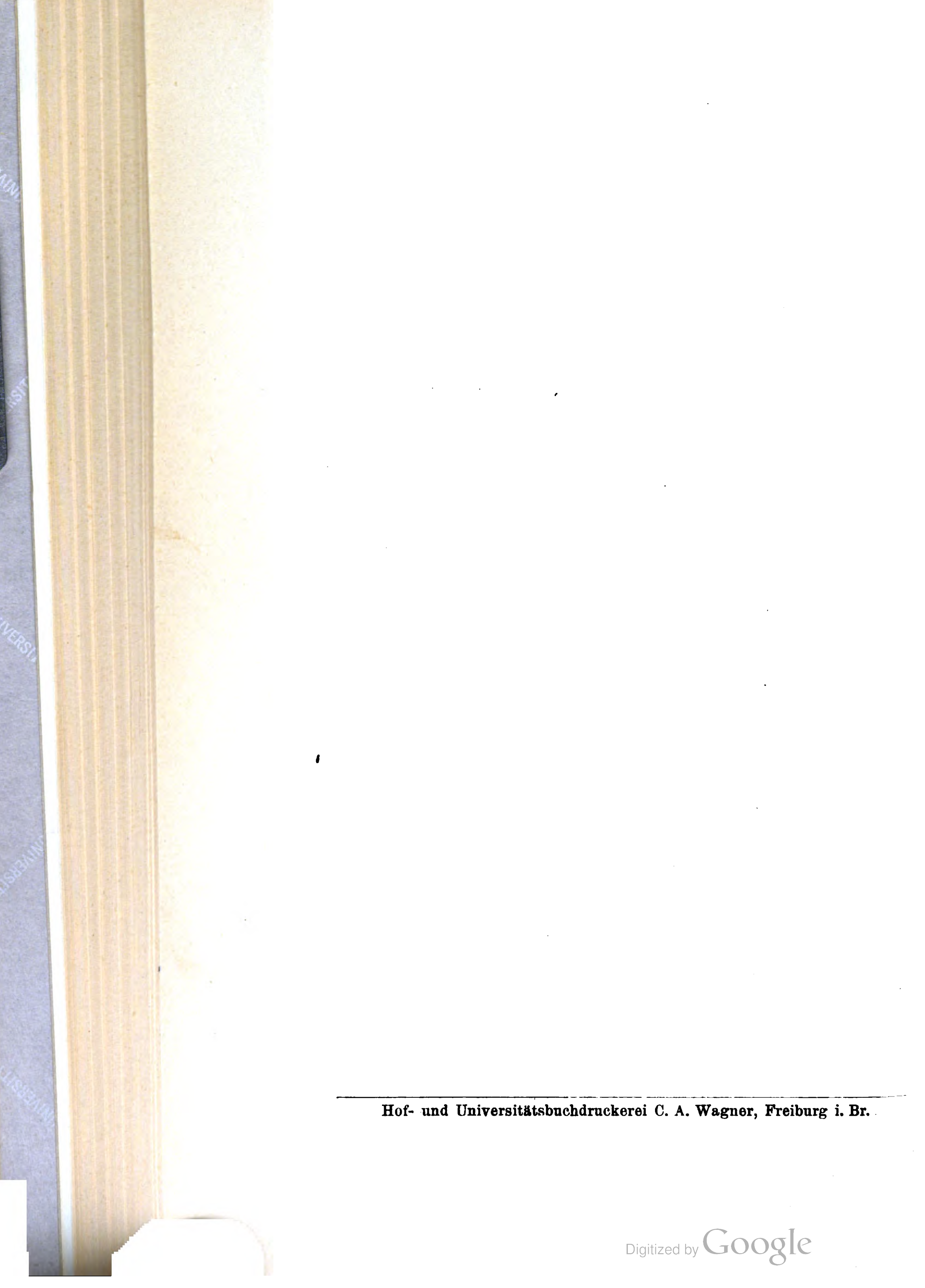
DISSERTATION



HEIDELBERG 1908
CARL WINTERS UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG

Verlags-Archiv Nr. 268.





Hof- und Universitätsbuchdruckerei C. A. Wagner, Freiburg i. Br.

Dem Andenken

meiner lieben Eltern gewidmet



Inhaltsverzeichnis.



In den *Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts* nennt Brandes das 11. Kapitel seines 4. Bandes, das Keats zum Gegenstand hat: *Universeller Sensualismus.* Mit feinem Takt hat hier der geistreiche Literarhistoriker den Grundton des inneren Stiles bei Keats herausgefunden und weist danach dem Dichter des *Hyperion* und der *Oden* seine Stellung innerhalb des englischen Naturalismus zu:

„Keats' Poesie ist die am stärksten duftende Blume des englischen Naturalismus. Dieser hatte sich ja, als der Dichter auftrat, schon eines langen und kräftigen Wachstums erfreut. Seine Losung war zuerst von Wordsworth formuliert und von ihm so in System gebracht worden, daß er seine Gedichte in Gruppen einteilt, welche den verschiedenen Lebensaltern und den verschiedenen Seelenvermögen entsprechen. Er empfing bei Coleridge einen Rückhalt in einer halb Schellingschen Naturphilosophie, er trat bei Scott siegreich als ein von der Vaterlandsliebe getragenes Menschen- und Landschaftsstudium auf, als historische Begeisterung und als ein genialer Entdeckerblick für die eingreifende Bedeutung der Rassen. Er zeigt sich endlich sowohl bei Moore wie bei Keats als ein reicher und prächtiger Sensualismus, von Organismen getragen, deren Sinne eine Empfänglichkeit für die Schönheitseindrücke der Außenwelt besitzen, gegen welche die gewöhnliche Eindrucksfähigkeit der Menschen blöde und stumpf erscheint. Aber bei Moore ist die Sinnlichkeit, welche sich künstlerisch in einem warmen und glänzenden

Kolorit offenbart, einseitig auf das Erotische gerichtet und von einer leichten und spielenden Natur. Bei Keats ist sie umfangreich, gediegen und schwer, durchaus nicht vorwiegend erotisch, sondern allseitig und in dieser ihrer Allseitigkeit ein bewunderungswürdiges Extrem des englischen Naturalismus. Derselbe führte bei Wordsworth zu einem schon geschilderten Extrem, bei Keats ist er zu einem andern und poetisch viel wertvolleren gelangt. Unter allen Dichtergeistern Englands war Keats am meisten Artist“ (S. 151f.).

Dieser Sensualismus *(sensuousness)* als das eigentümliche Gepräge der Keatsschen Dichtung kann keinem ernsthaften Kritiker entgehen; alle haben ihn mehr oder weniger betont, mehr oder minder glücklich formuliert, mehr oder weniger eingehend betrachtet. So stellt auch James Russell Lowell den Unterschied Keats' von seinen Zeitgenossen dar als begründet auf den artistischen Sensualismus: *„Three men, almost contemporaneous with each other — Wordsworth, Keats and Byron — were the great means of bringing back English poetry from the sandy deserts of rhetoric, and recovering for her her triple inheritance of simplicity, sensuousness, and passion. Of these, Wordsworth was the only conscious reformer, and his hostility to the existing formalism injured his earlier poems by tinging them with something of iconoclastic extravagance. He was the deepest thinker, Keats the most essentially a poet, and Byron the most keenly intellectual of the three. Keats had the broadest mind, or at least his mind was open on more sides, and he was able to understand Wordsworth and judge Byron, equally conscious, through his artistic sense, of the greatnesses of the one and the many littlenesses of the other, while Wordsworth was isolated in a feeling of his prophetic character, and Byron had only an uneasy and jealous instinct of contemporary merit. The poems of Wordsworth,*

as he was the most individual, accordingly reflect the moods of his own nature, those of Keats, from sensitiveness of organisation, the moods of his own taste and feeling; and those of Byron, who was impressible chiefly through the understanding, the intellectual and moral wants of the time in which he lived. Wordsworth has influenced most the ideas of succeeding poets; Keats, their forms; and Byron, interesting to men of imagination less for his writings than for what his writings indicate, reappears no more in poetry, but presents an ideal to youth made restless with vague desires not yet regulated by experience nor supplied with motives by the duties of life. Keats certainly had more of the penetrative and sympathetic imagination which belongs to the poet, of that imagination which identifies itself with the momentary object of its contemplation, than any man of these later days" (p. 278—279). Diese Unmittelbarkeit der Empfindung im Gegensatz zu seinen romantischen Brüdern in Apoll schildert auch Sidney Colvin: „*His character as a poet of nature begins, indeed, distinctly to declare itself in this first volume. He differs by it alike from Wordsworth and from Shelley. The instinct of Wordsworth was to interpret all the operations of nature by those of his own strenuous soul; and the imaginative impressions he had received in youth from the scenery of his home, deepened and enriched by continual after-meditation, and mingling with all the currents of his adult thought and feeling, constituted for him throughout his life the most vital part alike of patriotism, of philosophy, and of religion. For Shelley on his part natural beauty was in a twofold sense symbolical. In the visible glories of the world his philosophy saw the veil of the unseen, while his philanthropy found in them types and auguries of a better life on earth; and all that imagery of nature's more remote and skyey phenomena, of which no other poet has had an equal*

mastery, and which comes borne to us along the music of the verse —

With many a mingled close
Of wild Aeolian sound and mountain odour keen

was inseparable in his soul from visions of a radiant future and a renovated — alas! not a human — humanity. In Keats the sentiment of nature was simpler than in either of these two other masters; more direct, and so to speak more disinterested. It was his instinct to love and interpret nature more for her own sake, and less for the sake of sympathy which the human mind can read into her with its own workings and aspirations."

Das starke Hervortreten einer persönlichen Note in der Keatsschen Dichtung und ihre durchaus sinnfällige, ja sinnliche Natur ist also oft anerkannt worden und die Liste ähnlicher Kritiken ließe sich leicht ins Ungemessene fortsetzen, ohne daß wir dem Problem selber dadurch erheblich näher kämen. Der Keatssche Sensualismus wird meist als Tatsache hingenommen, in entwicklungsgeschichtlichen und literarhistorischen Zusammenhang gebracht, seine Äußerungen im Werke des Dichters je nachdem als Vorzüge oder als Fehler betrachtet; aber eine psychologische Analyse dieses Sensualismus wird höchstens gelegentlich angedeutet. Gerade dies ist aber die Aufgabe, die ich mir gestellt habe: zu untersuchen, inwiefern wir berechtigt sind, bei Keats von Sensualismus zu sprechen, inwiefern sich der Sensualismus bei Keats von dem Sensualismus anderer Dichter unterscheidet oder ihm ähnlich ist, ob in seinem Sensualismus Keime liegen, die über ihre Grundlage hinausweisen und ob, wenn dies der Fall sein sollte, auch auf der Grundlage des Keatsschen Sensualismus sich eine Dichtung mit stark intellektuellem Einschlag entwickeln kann. Biographische Tatsachen und kritische Ermittlungen werde ich nur wenig heranziehen; auch

in Keats' Verhältnis zu andern Dichtern mehr die ursprüngliche Verwandtschaft als den literarischen Einfluß berücksichtigen: in den Mittelpunkt gedenke ich die psychologische Analyse von Keats' anerkannten Meisterwerken zu stellen, mit gelegentlichen Hinweisen auf seine dichterische Entwicklung; Parallel- und Kontraststellen aus andern Dichtern mögen zur Erläuterung des Darzustellenden dienen. Die erste Frage, zu der uns die Behauptung eines universellen Sensualismus bei Keats hinführt, wird sich daher folgendermaßen formulieren lassen: Welchen Raum nimmt die einfache sinnliche Empfindung bei Keats ein? Demgemäß heiße der erste Abschnitt:

Die sinnliche Empfindung bei Keats.

Daß die sinnliche Empfindung überhaupt die Grundlage alles geistigen Geschehens ist, darf man wohl als eine jetzt unbezweifelte psychologische Tatsache aussprechen. Unsere gesamte Erfahrung, innere sowohl als äußere, ist ein Gemisch aus den verschiedenartigsten Bestandteilen, deren Verbindung teils regellos und zufällig, teils kausal bedingt ist. In der Erfahrung selbst ist uns nun keiner dieser Bestandteile jemals ganz rein für sich gegeben — selbst ein einfacher Ton ist nicht möglich ohne die variabeln Begleiterscheinungen seiner Stärke, der Richtung, aus der er kommt, usw. Gerade weil aber Stärke und Richtung variabel sind, erkennen wir, daß eine bestimmte Tonhöhe zwar nicht auftreten kann, ohne irgend einen Stärkegrad zu haben und aus irgend einer Richtung zu kommen, daß diese Elemente jedoch nicht dem Ton an sich zukommen, sondern daß man von ihnen abstrahieren kann. Als denkbar einfachstes Element der Erfahrung bleibt dann der Ton in seiner bestimmten Höhe zurück, ebenso wie wir bei



Farbenerscheinungen z. B. von ihrer räumlichen Lage, der Dauer ihrer Wahrnehmbarkeit usw. abstrahieren können. Eine solche unmittelbare Erfahrung wie z. B. ein Ton, eine Farbe enthält aber schon an sich zwei Faktoren: der objektive Erfahrungsinhalt ist die sinnliche Empfindung, das sozusagen rein Tatsächliche, die reine Anschauung, und die subjektive Begleiterscheinung einer solchen Empfindung das Gefühl derselben. So können wir uns denken, daß eine rot gefärbte Fläche bei zwei Menschen, deren Augen gleich gebaut sind, zwar die gleiche Empfindung, wohl aber verschiedene Gefühle hervorrufen kann. Solche Gefühle treten aber nicht nur bei Licht-, Schall-, Geschmacks-, Geruch-, Wärme-, Kälteempfindungen auf, auch der Zustand der Aufmerksamkeit, der körperlichen Tätigkeit, der Anspannung usw. sind von eigenartigen Gefühlen begleitet. Die sinnliche Empfindung ist also, wenigstens theoretisch, von dem Gefühl zu trennen, und theoretisch wenigstens kommt ihr die Priorität im Seelenleben zu. Zuerst gilt es also, in Keats' Werken nach den Stellen zu suchen, in denen eine einfache sinnliche Empfindung ausgedrückt ist, d. h. Stellen, in denen das Objekt mit seinen leicht wahrnehmbaren sinnfälligen Eindrücken im Mittelpunkt steht. Solche Stellen, affektlose Beschreibungen, finden sich in dem Fragment: *Calidore* (Bd. I S. 16 ff.[1]) 42—55:

The little chapel with the cross above
Upholding wreaths of ivy; the white dove,
That on the window spreads his feathers light,
And seems from purple clouds to wing its flight.
Green tufted islands casting their soft shades
Across the lake; sequester'd leafy glades,
That through the dimness of their twilight show
Large dock leaves, spiral foxgloves, or the glow

[1] *The Complete Works of John Keats,* ed. by Forman. 5 vols. Nach dieser Ausgabe werde ich zitieren.

Of the wild cat's eyes, or the silvery stems
Of delicate birch trees, or long grass which hems
A little brook.

ähnlich in *Lamia* (Bd. II) II 16—22:

side by side
They were enthronèd, in the even tide,
Upon a couch, near to a curtaining
Whose airy texture, from a golden string
Floated into the room, and let appear
Unveil'd the summer heaven, blue and clear,
Betwixt two marble shafts: —

Das ist die Stimmung des epischen Dichters; denn dasjenige, was der Epiker vor allem mitteilen will, ist eine Reihe anschaulicher Vorstellungen, gegliedert und verknüpft durch den Zusammenhang eines im weiteren Sinn einheitlichen Geschehens; die in Vorstellungen zusammengefaßten Empfindungen haben keine starke Gefühlsbetonung; die sie begleitenden Gefühle sind einfach, noch unbedingt mit der Vorstellung vereinigt, der Art, wenn auch nicht dem Reichtum nach, verwandt mit den alltäglichen Gefühlen und überhaupt der Vorstellung gegenüber etwas Sekundäres, nur eine Begleiterscheinung.

Dergleichen Stellen, in denen wir „mit der ruhigen Gegenwart des Objekts erquickt“ werden, sind nun bei Keats verhältnismäßig selten, in seiner Jugendpoesie, vor Entwicklung seiner Eigenart und unter dem Einfluß Spensers, noch eher anzutreffen als später, wo er seine eigentümliche Weise zum Ausdruck zu bringen gelernt hat. Ganz ausgezeichnet und charakteristisch für die treue Wiedergabe eines äußeren Sinneneindrucks sind die Beschreibungen bei Wordsworth, dessen liebevolle Beobachtung einen Schatz von Empfindungsbildern geschaffen hat. Ich führe nur eine Stelle aus *An Evening Walk* an, um zu zeigen, welche Mannigfaltigkeit der

Wahrnehmung durch Sinnesschärfe und ruhige Betrachtung gewonnen werden kann.

Into a gradual calm the breezes sink,
A blue rim borders all the lake's still brink;
There does the twinkling aspen's foliage sleep,
And insects clothe like dust, the glassy deep:
And now, on every side, the surface breaks
Into blue spots, and slowly lengthening streaks;
Here, plots of sparkling water tremble bright
With thousand, thousand twinkling points of light;
There, waves that, hardly weltering, die away,
Tip their smooth ridges with a softer ray.
And now the whole wide lake in deep repose
Is hushed, and like a burnished mirror glows,
Save where, along the shady western marge,
Coasts, with industrious oar, the charcoal barge.

(113—127.)

Es ist die Landschaft in ihrem eigenen, durch klare Vorstellung gegebenen Reiz. Bei Keats wird der Landschaft meist ein unwirklicher Schein erteilt, um ein phantastisches glänzendes Kolorit zu erzeugen; die Wanderungen Endymions gehen durch Landschaften von orientalischer, verwirrender, unklarer Pracht — ein Zauber, wie ihn die üppigen Gegenden der *Lalla Rookh* oder die prächtige Architektur der Hall of Eblis im *Caliph Vathek* hervorrufen. Seine Jugendwerke schildern spenserische Landschaften mit Ruinen, Nachtigallen, Schwänen, Seen und Bächen. Die Jugendzeit, in die Keats' intensivste Naturbegeisterung fällt, hatte ihn nur mit der anmutigen englischen ebenen Feld- und Waldlandschaft bekannt gemacht; der Aufenthalt in Shanklin (Isle of Wight), das er in einem Brief an Reynolds (*Complete Works* IV 10, seq. No. IX) anschaulich und sachlich beschreibt, ist für den Dreiundzwanzigjährigen der erste Ausflug über London und seine Umgebung hinaus. Als er im Jahre 1818 bei seiner schottischen Wanderung die Großartigkeiten des Gebirges kennen lernt, findet trotz-



dem keine Steigerung seines Naturempfindens statt. Das *Sonnet to Ailsey Rock* ist für Keats keine hervorragende Leistung, und der lebendigen Beschreibung der Fingalshöhle in seinen Briefen entspricht keine poetische Tat. Während er vorher mit einem Minimum von Erfahrung eine durchaus intime, eigenartige Naturpoesie geschaffen hatte, fand die Natur, die sich ihm jetzt erschloß, keinen adäquaten Ausdruck in Dichtungen. Neben der Heimat hatten bisher zwei Ideallandschaften seine Vorstellungskraft beschäftigt: die klassisch-griechische und die mittelalterlich-romantische. Nichts davon fand er nun verwirklicht und klagte: *I know not how it is, the clouds, the sky, the houses, all seem Anti-Grecian and Anti-Charlemagnish* (Sidney Colvin: *Life of J. Keats* p. 114). — Das Geschaute ruft nicht in ihm die entsprechenden Gefühle hervor, macht nicht einmal einen klaren Eindruck auf seine Sinne, sondern die Vorstellung ist nur ein Accidens gegenüber dem im Innern waltenden Gefühlsleben. —

Einfache Empfindungen, hervorgerufen durch Sinneseindrücke von außen, zu Vorstellungen geordnet, nur von leisem Stimmungsgefühl begleitet — so stellen sich, psychologisch betrachtet, Wordsworths Schilderungen dar. Wollen wir den Reichtum an Vorstellungsbildern, die aus sinnlichen Eindrücken gewonnen sind, Sensualismus nennen, so dürften wir Keats nicht als Sensualisten bezeichnen, denn seine Vorstellungswelt ist weder sehr umfassend noch sehr exakt in den Einzelheiten. Von der Seite des Objekts gesehen, ist sie beinahe dürftig im Vergleich mit andern Dichtern, ganz abgesehen davon, daß das Reich menschlicher Handlung und menschlicher Charaktere ihm noch nicht erschlossen war.

Ganz ohne begleitende Gefühle ist ja auch die einfachste dichterische Schilderung nicht, wie Du Prel sagt: „Erst in der Gefühlssphäre des Individuums kommt der ästhetische Akt zu stande.“ Aber das Schwergewicht

kann auf die Darstellung des die Empfindung hervorrufenden Objekts gelegt werden; die ästhetische, interesselose Freude an dem Wahrgenommenen, an den Linien, Farben, Tönen, Gerüchen als Eigenschaften eines Objektes kann das einzige begleitende Gefühl sein. Die Empfindung ruft dann nur das ihr direkt zukommende Gefühl wach und diejenigen Gefühle, die durch die Vereinigung der Empfindungen zur geordneten Vorstellung hervorgerufen werden. Diese einfachen Gefühle sind ungleich zahlreicher als die sinnlichen Empfindungen und gestatten ein beständiges Fortschreiten aus dem einen zu dem andern innerhalb der Sphäre der einfachen Gefühle, während man bei einer sinnlichen Empfindung nur aus der einen Empfindung zu einem Gefühl oder von einer Empfindung zu einer andern, nur zufällig folgenden, fortschreiten kann. Solche einfachen Gefühle knüpfen sich auch an durchaus komplizierte psychische Gebilde, denen keine einzelne sinnliche Empfindung entspricht, sondern ein ganzer Komplex, während das an den Vorgang geknüpfte Gefühl einheitlich ist. So ist z. B. das Gefühl der Tonharmonie ebensogut ein einfaches Gefühl, als das an einen einzelnen Ton gebundene. Zwar sind mehrere Tonempfindungen nötig, um eine Tonharmonie hervorzubringen, so daß eine Mannigfaltigkeit der Empfindungen zu konstatieren ist; aber das Gefühl der Harmonie einer bestimmten Art — sei es Dur oder Moll, ein verminderter oder übermäßiger Akkord — unterscheidet sich so deutlich als ein einheitliches Gefühl von den einzelnen Gefühlen, die die sinnliche Empfindung eines bestimmten Tones hervorruft, daß wir erkennen, daß hier neben den Einzelgefühlen ein neues Gefühl von durchaus unzerlegbarer Einheit aufgetreten ist. Dieses Beispiel verdeutlicht den Unterschied zwischen Empfindung und Gefühl und läßt den unendlichen Reichtum und die Zusammensetzbarkeit der Gefühle und Gefühls-

resultanten ahnen. Dieses sinnliche Gefühl oder dieser Gefühlston der Empfindung ist also das zweite Element des Seelenlebens.

Seine Stärke hängt nicht nur von der Stärke der Empfindung ab, sondern auch von der Organisation des fühlenden Subjekts und so kann bei geringem Aufnahmevermögen der Sinne doch eine große Intensität des Gefühls bei der Aufnahme eines Sinneseindrucks vorhanden sein. Während Tennyson in *Oenone* sagt:

There lies a vale in Ida, lovelier
Than all the valleys of Ionian hills.
The swimming vapour slopes athwart the glen,
Puts forth an arm, and creeps from pine to pine,
And loiters, slowly drawn. On either hand
The lawns and meadow-ledges midway down
Hang rich in flowers, and far below them roars
The long brook falling thro' the clov'n ravine
In cataract after cataract to the sea.
Behind the valley topmost Gargarus
Stands up and takes the morning: but in front
The gorges, opening wide apart, reveal
Troas and Ilion's column'd citadel
The crown of Troas.

schildert Keats (*Hyperion*, Book I 1—14):

Deep in the shady sadness of a vale
Far sunken from the healthy breath of morn,
Far from the fiery noon, and eve's one star,
Sat gray-hair'd Saturn, quiet as a stone,
Still as the silence round about his lair;
Forest on forest hung about his head
Like cloud on cloud. No stir of air was there,
Not so much life as on a summer's day
Robs not one light seed from the feathered grass,
But where the dead leaf fell, there did it rest.
A stream went voiceless by, still deadened more
By reason of his fallen divinity
Spreading a shade: the Naiad 'mid her reeds
Press'd her cold finger closer to her lips.

Die Vorstellung ist bei weitem nicht so klar und ins einzelne gehend, dagegen zeigt sich ein intensives Gefühl für die Stimmung des Gesamteindrucks. Die Empfindung wird sozusagen direkt, noch in ihrer Vereinzelung, ehe sie sich in größere Begriffszusammenhänge eingefügt hat, dichterisch verwertet kraft der ihr schon in ihrer Vereinzelung bei Keats zukommenden Gefühlsintensität.

Wir werden nun untersuchen, wie es Keats möglich war, schon die einzelne Empfindung mit solcher Gefühlsintensität aufzufassen, und gehen nun dazu über, den

Gefühlston der Empfindung bei Keats

zu betrachten.

Das Auffallendste in der Keatsschen Dichtung ist der starke physiologische Einschlag. Nicht das Sinnliche, soweit es in der Aufnahme äußerer Eindrücke besteht, sondern das körperliche Element, die Empfindung eines inneren, physiologischen Zustandes ist es, was die Wärme und Intensität seiner Lyrik bewirkt. Deshalb sagt Brandes von ihm (*Hauptströmungen* S. 157): „Sollte ich seine Naturmalerei mit derjenigen Wordsworths vergleichen, so würde ich sagen: Dieser führt uns in die wirkliche Flora hinaus, aber bei Keats treten wir in ein Treibhaus: eine milde, feuchte Wärme strömt uns entgegen, bunte Blumen und safttriefende Früchte begegnen unserem Auge, und schlanke Palmen, durch deren Zweige kein unsanfter Wind zu sausen vermag, bewegen nickend ihre langen, breiten Wedel.“ — Es ist eben der körperliche, nicht der psychische Teil der Empfindung allein, der sich in Keats' Gedichten ausspricht, daher die unglaubliche Wärme und Verfeinerung innerhalb der Sphäre der Empfindung und des mit ihr direkt verknüpften Gefühls selbst, ehe der Übergang der Empfindung in gedankliche Zusammenhänge stattgefunden hat. Alles Intel-

lektuelle wird verschmäht, wenigstens nur in einer körperlichen Rückwirkung dargestellt. Die Empfindung fließt sozusagen von der äußeren Natur in den Dichter über und dies Wahrnehmen, nicht die Wahrnehmung, ist der Genuß, den die Natur bereitet. Sehen wir z. B., wie Keats die Waldeinsamkeit darstellt, *Endymion* I 79—88:

Paths there were many,
Winding through palmy fern, and rushes fenny,
And ivy banks; all leading pleasantly
To a wide lawn, whence one could only see
Stems thronging all around between the swell
Of turf and slanting branches: who could tell
The freshness of the space of heaven above,
Edg'd round with dark tree tops? through which a dove
Would often beat its wings, and often too
A little cloud would move across the blue.

Wenn wir die Vorstellungen analysieren, die wir beim Lesen dieser Stelle in uns erzeugen, so finden wir nicht nur ein Bild dieses rasigen Waldplätzchens, sondern auch in irgend einer, vielleicht etwas abgeschwächten Form die Vorstellung unserer selbst in dieser Umgebung, den körperlichen Zauber dieser Waldeinsamkeit genießend. Hier ist verwirklicht, was Herder verlangt (*Vom Gefühl des Schönen und Physiologie überhaupt*, Suphansche Ausg. Bd. VIII, *Studien und Entwürfe zur Plastik* S. 99): „Der kühle Zephyr und der erwärmende Sonnenstrahl und der den Baum durchwehende Wind und der duftende Blumenteppich muß uns kühlen, uns erwärmen, uns durchrauschen; dann fühlen wir die Natur.“ So finden wir bei Keats einen förmlichen Hunger nach Eindrücken für alle Sinne: wechselnde Formen und Linien, Farbenpracht, Klänge und Töne, und daneben auch Eindrücke für die Sinne, die den Dichter sonst weniger beschäftigen, die aber wegen ihrer viel unmittelbareren Wirkung auf die physiologische Stimmung von Keats besonders bevorzugt werden, obgleich sie keine so

deutliche Vorstellung erlauben — Töne, Gerüche, Wärme- und Kälteempfindungen.

Gleich das erste Gedicht in dem Bande von 1817, der „kurze Endymion“ mit der Anfangszeile: *I stood tip-toe upon a little hill* möge diese Behauptung rechtfertigen. Da heißt es z. B.:

There crept
A little noiseless noise among the leaves,
Born of the very sigh that silence heaves.

Wie unnachahmlich ist die physiologische Stimmung des Schweigens in der Natur, des leisen *noiseless noise* wiedergegeben! Und das Gefühl der Befreiung, das eine weite Aussicht gewährt:

There was wide wand'ring for the greediest eye,
To peer about upon variety:
Far round the horizon's crystal air to skim,
And trace the dwindled edgings of its brim;
To picture out the quaint, and curious bending
Of a fresh woodland alley, never ending;
Or by the bowery clefts, and leafy shelves,
Guess where the jaunty streams refresh themselves.
I gazed a while, and *felt as light, and free*
As though the fanning wings of Mercury
Had play'd upon my heels: I was light-hearted ...

Dann das Aufgehen in der Natur, das völlige Einfühlen in dem Bilde:

And clumps of wood-bine taking the soft wind
Upon their summer thrones.

Das ist nicht die malerische Anschauung Wordsworths, sondern eine ganz eigene Intensität des sinnlichen Lebensgefühls, des Sichempfindens in allem, was die Natur den Sinnen darbietet. Dieselbe naive Beseelung läßt die Windungen der jungen Erbsenranken wie das Umhertasten der Kinder erscheinen:

Sweet peas with
... taper fingers catching at all things
To bind them all about with tiny rings.

In diesem ganzen Gedicht lebt alles in einer Atmosphäre von Freude am Leben selbst. Die menschliche Energie, die sich im Wirken äußert, erscheint gänzlich ausgelöscht, sie geht auf in einer Verschärfung und einem Auskosten der Empfindung, so daß sich das ganze Leben zu einem reinen Aufnehmen gestaltet. Keine Umdeutung, außer in der natürlichen Richtung der Einfühlung und Beseelung, keine Reflexion, kein Einordnen in ethische oder philosophische Zusammenhänge; der Vorgang bleibt rein ästhetisch, fühlbar, selbst im Material, das der ästhetischen Bearbeitung unterliegt; Keats gibt uns gleichsam den Vorgang der Empfindung mit seinem intensiven Gefühlston in seiner Aktualität selbst. Darin liegt sein Zauber, seine Größe und seine Schwäche. Victor Hugo z. B. sieht die Natur als ein Rätsel an; er fragt sie, sie antwortet in einer Sprache von geheimnisvoller Schönheit, aber sie ist nicht Selbstzweck, der Dichter sucht hinter ihr Ideen, die sie darstellen soll. Bei Keats hat die Natur kein Geheimnis — sie träumt, sinnt und fühlt verständlich, ohne daß der Gegenstand dieses Träumens, Sinnens, Fühlens etwas zu bedeuten braucht. Die Natur empfindet, was er empfindet: *the luxury of sensation*; die Rätsel der Natur lösen sich in sinnliches, träumerisches Wohlbehagen auf, wie bei den kleinen Fischen,

Staying their wavy bodies 'gainst the streams
To taste the luxury of sunny beams
Tempered with coolness.

Deshalb ist das vegetative Leben, beseelt gedacht, für ihn eine immer frische Quelle reinster Empfindung. So erzählt auch Houghton (*Life and Letters* p. 273) von ihm: „*In one of those mental voyages into the past, which often precede death, Keats had told Severn that he thought the intensest pleasure he had received in life was in watching the growth of flowers; and another time, after lying a*

while still and peaceful, he said, 'I feel the flowers growing over me'."

Wie weiß Keats die Sinneseindrücke in den Bereich künstlerischer Empfindung zu erheben; man sehe die Strophe aus der *Ode to a Nightingale:*

O, for a draught of vintage! that hath been
Cooled a long age in the deep delved earth,
Tasting of Flora and the country green,
Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth!
O for a beaker full of the warm South,
Full of the true, the blushful Hippocrene,
With beaded bubbles winking at the brim,
And purple-stained mouth; —

und die Zeilen im *Endymion* I 441—451:

Here is wine,
Alive with sparkles — never, I aver,
Since Ariadne was a vintager.
So cool a purple: taste these juicy pears,
Sent me by sad Vertumnus, when his fears
Were high about Pomona: here is cream,
Deepening to richness from a snowy gleam;
Sweeter than that nurse Amalthea skimm'd
For the boy Jupiter: and here, undimm'd
By any touch, a bunch of blooming plums
Ready to melt between an infant's gums.

Man vergleiche die Strophen XXX und XXXI in *The Eve of St. Agnes,* wo Porphyro ein feenhaftes Mahl für seine Geliebte herrichtet, ebenso die Schilderung im *Fall of Hyperion, a Dream* I 28—36:

On a mound
Of moss, was spread a feast of summer fruits,
Which, nearer seen, seem'd refuse of a meal
By angel tasted or our Mother Eve;
For empty shells were scatter'd on the grass,
And grape-stalks but half bare, and remnants more
Sweet-smelling, whose pure kinds I could not know.
Still was more plenty than the fabled horn
Thrice emptied could pour forth at banqueting.

Ebenso fein — beinahe sybaritisch — sind Geruchs- und Gefühlssinn ausgebildet; so heißt es in *Isabella* LII:

Then in a silken scarf, — sweet with the dews
Of precious flowers plucked in Araby,
And divine liquids come with odorous ooze
Through the cold serpent-pipe refreshfully, —
She wrapp'd it up

und ähnlich in *Lamia* II 191—197:

When in an antechamber every guest
Had felt the cold full sponge to pleasure press'd
By ministring slaves, upon his hands and feet,
And fragrant oils with ceremony meet
Pour'd on his hair, they all moved to the feast
In white robes, and themselves in order plac'd
Around the silken couches . . .

Die Sinneseindrücke rufen in Keats einen Zustand der Begeisterung hervor; eine krankhaft feine körperliche Resonanz der Empfindung begleitet sein Wahrnehmen. So erzählt Severn von ihm (*Life and Letters of Joseph Severn*, ed. William Sharp 1892 p. 20, 21): „*Certain things affected him extremely, particularly when "a wave was billowing through a tree", as he described the uplifting surge of air among swaying masses of chestnut or oak foliage, or when, afar off, he heard the wind coming across woodlands. "The tide! the tide!" he would cry delightedly, and spring on to some stile, or upon the low bough of a wayside tree, and watch the passage of the wind upon the meadow-grasses or young corn, not stirring till the flow of air was all around him, while an expression of rapture made his eyes gleam and his face glow till he would look "like a wild fawn waiting for some cry from the forest depths", or like "a young eagle staring with proud joy", before taking flight.*" — Das ist eine ganz andere Intensität des Miterlebens in der Natur als die ebenfalls körperlich wirkende Empfindung bei Wordsworth:

I held unconscious intercourse with beauty
Old as creation, drinking in a *pure*
Organic pleasure from the silver wreaths
Of curling mist, or from the level plain
Of waters coloured by impending clouds.
(*Prelude,* I 562—566.)

Wordsworth geht nie völlig unter in der körperlich sinnlichen Empfindung, die ihm einen Zuwachs, keine Verzückung, seines Innern bringt:

. . . whate'er
I saw, or heard, or felt, was but a stream
That flowed into a kindred stream; a gale,
Confederate with the current of the soul,
To speed my voyage; every sound or sight,
In its degree of power, administered
To grandeur or to tenderness, — to the one
Directly, but to tender thoughts by means
Less often instantaneous in effect . . .
(*Prelude,* II 742—750.)

Es ist der Gedanke, die Betrachtung, die bei Wordsworth dominiert; der Anblick der Natur ruft in ihm Gedanken hervor, und diese Gedanken machen erst die Vorstellung rührend, das Gefühl ansprechend:

From Nature and her overflowing soul
I had received so much, that *all my thoughts*
Were steeped in feeling . . .
(*Prelude,* II 397—399.)

Wenn auch aus Empfindung stammend und von körperlicher Empfindung begleitet, so ist doch der Gedanke, das Wissen, wichtiger als diese Empfindung. Es ist zwar ein fühlbares Glück, diese Vermehrung des Wissens; aber der Schwerpunkt liegt nicht im Gefühl, sondern im Gedanken.

What happiness to live
When every hour brings *palpable access*
Of *knowledge,* when all knowledge is delight . . .
(*Prelude,* II 285—287.)

Zwar kennt auch Wordsworth den Zustand, in dem die Selbstbesinnung nicht wacht, um aus all den Empfindungen und Gefühlen einen Gedankenzusammenhang zu weben:

> The memory languidly revolved, the heart
> Reposed in noon-tide rest, the inner *pulse*
> Of *contemplation almost failed to beat.*

Aber dieser Zustand wird als krankhaft, als unwürdig bezeichnet in den folgenden Zeilen:

> Such life might not inaptly be compared
> To a floating island, an amphibious spot
> *Unsound,* of spongy texture, yet withal
> Not wanting a fair face of water-weeds
> And pleasant flowers.
>
> (*Prelude,* III 329—336.)

Bei Keats ist dies der gewöhnliche Zustand; er lebt in der sozusagen unverarbeiteten Empfindung und ihrem stark körperlichen Gefühlston; wenn er Gedanken entwickelt, wie in seinen Oden, so tauchen sie nur einzeln und unzusammenhängend auf als hier und da geahnter Inhalt der symbolisch gefaßten Gefühlsstimmung. Intensiv, aber gedanklich wenig verknüpft, blitzartig, in Einzelheiten wirkend, so nimmt sich Keats' Dichtung aus neben dem gleichmäßigen „innern Pulsschlag der Betrachtung" bei Wordsworth.

Eine andere als die ästhetische Bewertung der Vorstellung nach ihrer Intensität will Keats daher auch nicht gelten lassen. Er schreibt in einem Brief an Woodhouse (*Complete Works* IV 173): „*As to the poetical character itself (I mean that sort, of which, if I am anything, I am a member; that sort distinguished from the Wordsworthian, or egotistical Sublime; which is a thing per se and stands alone), it is not itself — it has no self — It is every thing and nothing — It has no character — it enjoys light and shade; it lives in gusto, be*

it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or elevated. — It has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen. What shocks the virtuous philosopher, delights the chameleon poet. It does no harm from its relish of the dark side of things, any more than from its taste for the bright one, because they both end in speculation. A poet is the most unpoetical of anything in existence, because he has no Identity — he is continually in for and filling some other body. The Sun, — the Moon, — the Sea, and men and women, who are creatures of impulse, are poetical and have about them an unchangeable attribute; the poet has none, no identity — he is certainly the most unpoetical of all God's creatures." —

Es steckt etwas Primitives in dieser Art, sich ganz dem Spiel der Empfindungen und Gefühle zu überlassen; Keats hat sozusagen kein persönliches Zentrum, keine Kontinuität des verknüpfenden und wertenden Bewußtseins. So hat seine Dichtung etwas Traumhaftes — glänzend, eindrucksvoll, aber unzusammenhängend und die Empfindung des körperlich-nervösen Ichs in eigenartig erregtem Zustande hervorrufend. So schildert er auch sehr häufig

Traumhafte Zustände.

Mit welcher Zartheit ist z. B. Endymions Einschlafen vor der ersten Vision erzählt:

Thus on I thought,
Until my head was dizzy and distraught.
Moreover, through the dancing poppies stole
A breeze, most softly lulling to my soul;
And shaping visions all about my sight
Of colours, wings, and bursts of spangly light;
The which became more strange, and strange, and dim,
And then were gulph'd in a tumultuous swim:
And then I fell asleep.

(*Endymion,* I 564—572.)

Auch die Verfeinerung unseres Empfindungsvermögens im Traum, die auf Kosten des intellektuellen Gesamtbewußtseins zustande kommt, ist Keats wohl bekannt. Als Endymion von dem Adler in die Jasminlaube herabgetragen worden ist, werden alle seine Sinne für ätherische Freuden empfänglich:

His every sense had grown
Ethereal for pleasure; 'bove his head
Flew a delight half graspable; his tread
Was Hesperean; to his capable ears
Silence was music from the holy spheres. —
(*Endymion,* II 671—675.)

Bezeichnend ist schon der Titel seines kritischen Versuchs: *Sleep and Poetry,* in dessen Einleitung die Poesie als mit dem Schlaf verwandt dargestellt wird und wo es von dem Schlaf heißt, er sei

More full of visions than a high romance.

Wie wird das Traumhafte zur Realität, ja, zu einer wie in beängstigenden Träumen erdrückenden, unentrinnbaren Gegenständlichkeit in den Erzählungen *Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes* und dem Fragment: *The Eve of St. Mark!* Wie fein fügt sich das dem Traum verwandte Element des Abergläubischen der Stimmung ein! Welches Meisterstück des Mitempfindens ist die Einleitung zu *The Eve of St. Agnes!* Der alte Küster vor dem Bild der Jungfrau, sein Weg an den Grabmälern der Kapelle vorüber werden uns nicht nur sichtbar, sondern wir fühlen gleichsam selbst die bittere Kälte, die den Atem des alten Mannes wie Weihrauch zum Himmel steigen läßt, und wagen es nicht, auszudenken, wie die Kälte die steinernen Grabfiguren in ihren eisigen Helmen und Rüstungen schmerzen mag. Wie die Gestalt des wirklichen Porphyro in Madelines Träumen verschmilzt, so stehen wir auf der Grenze zwischen Wachen und Träumen.

Mit Vorliebe wählt Keats auch seine Bilder aus dieser Sphäre:

rocks that seemed
Ever as if just rising from a sleep.
(*Hyperion*, II 10.)

Als echter Künstler vermeidet Keats jedoch stets das Schauerliche, das sich hier so leicht einschleicht; selbst die Erscheinung Lorenzos hat trotz ihrer entsetzlichen Ursache nicht das Ekelerregende des Gespensterhaften:

Its eyes, though wild, were still all dewy bright
With love, and kept all phantom fear aloof
From the poor girl by magic of their light.
(*Isabella,* XXXVII 1—3.)

Der Schlaf in der Natur mit seinem geheimnisvollen Reiz redet zu uns aus dem Vergleich:

As when, upon a tranced summer night,
Those green-rob'd senators of mighty woods,
Tall oaks, branch-charmed by the earnest stars
Dream, and so dream all night without a stir,
Save from one gradual solitary gust
Which comes upon the silence and dies off,
As if the ebbing air had but one wave ...
(*Hyperion* I 72—78.)

Schon im *Endymion* schildert er die poetische Bedeutung des Schlafes:

O magic sleep! O comfortable bird,
That broodest o'er the troubled sea of the mind
Till it is hushed and smoothed. O unconfined
Restraint! Imprisoned liberty! great key
To golden palaces, strange minstrelsy,
Fountains grotesque, new trees, bespangled caves,
Echoing grottoes, full of tumbling waves
And moonlight; aye, to all the mazy world
Of silvery enchantment.
(*Endymion* 453—461.)

Schöner ist der Schlaf aber wohl selten geschildert worden als in dem Sonett:

O soft embalmer of the still midnight,
Shutting, with careful fingers and benign,
Our gloom-pleased eyes, embowered from the light,
Enshaded in forgetfulness divine . . .

mit dem unübertrefflich ausklingenden Schluß:

Turn the key deftly in the oiled wards,
And seal the hushed casket of my soul. —
(*Complete Works* III 10 u. 11.)

Wie den Traum, wo die Nervenerregungen wesentlich von innen kommen, liebt Keats auch die verwandten Zustände des leisen Rausches, der Mattigkeit, der krankhaften Erregbarkeit. So sagt auch Brandes (*Hauptströmungen* S. 158): „Der Ausgangspunkt in den schönsten seiner kleineren Gedichte (wie in der *Ode an eine Nachtigall*) ist die Schilderung eines rein körperlichen Zustandes, wie Mattigkeit, Nervosität, Opiumsschläfrigkeit, Durst, Verschmachten; auf diesem Hintergrunde der Sensibilität erheben sich dann die Sinnenbilder . . .“ So der eben erwähnte Eingang der *Ode to a Nightingale:*

My heart *aches,* and a drowsy *numbness* pains
My sense, as though of *hemlock* I had drunk,
Or emptied some dull *opiate* to the drains . . .

So in der *Ode on Indolence* II 5—10:

Ripe was the drowsy hour;
The blissful cloud of summer-indolence
Benumb'd my eyes: my pulse grew less and less;
Pain had no sting and pleasure's wreath no flower:
O, why did you not melt, and leave my sense
Unhaunted quite of all but — nothingness?

Bei einem seiner schönsten Sonette gibt er es selbst zu, daß es einem Traum seinen Ursprung verdankt, es ist das Sonett: *A Dream, after reading Dante's Episode*

of Paolo and Francesca. Die darauf bezügliche Briefstelle lautet *(Complete Works* V 45): *„The fifth canto of Dante pleases me more and more — it is that one in which he meets with Paulo and Francesca. I had passed many days in rather a low state of mind, and in the midst of them I dreamt of being in that region of Hell. The dream was one of the most delightful enjoyments I ever had in my life. I floated about the whirling atmosphere as it is described with a beautiful figure, to whose lips mine were joined, as it seemed for an age — and in the midst of all this cold and darkness I was warm — even flowery tree-tops sprung up, and we rested on them, sometimes with the lightness of a cloud, till the wind blew us away again. I tried a sonnet upon it — there are fourteen lines but nothing of what I felt in it — O that I could dream it every night —*

As Hermes once took to his feathers light
When lulled Argus, baffled, swoon'd and slept,
So on a delphic reed my idle spright
So play'd, so charm'd, so conquer'd, so bereft
The dragon-world of all its hundred eyes;
And seeing it asleep, so fled away: —
Not to pure Ida with its snow cold skies,
Nor unto Tempe where Jove grieved that day,
But to that second circle of sad Hell,
Where in the gust, the whirlwind and the flaw
Of rain and hailstones lovers need not tell
Their sorrows. Pale were the sweet lips I saw,
Pale were the lips I kiss'd, and fair the form
I floated with about that melancholy storm.

So schön das einleitende Bild ist, so wenig gibt das Sonett, wie Keats selber sagt, dasjenige wieder, was der Dichter in dem Traume fühlte; nur die letzten Zeilen sind dem eigentlichen Traum gewidmet und so melodisch sie klingen, drücken sie die in dem Brief geschilderte eigentümliche Stimmung nur sehr unvoll-

kommen aus. Es ist das physiologische Moment des Träumens, die gleichsam körperliche Stimmung, deren poetischen Wert Keats zu erfassen sucht — nicht die Symbolik der Nachtstimmung und des Traumes: ihm ist der Traum die Weiterbildung, die Verfeinerung eines einheitlich empfundenen Ich, kein Bruch mit allem Irdischen, kein Hineinragen einer Welt, in der das körperliche Ich verschwindet. Im Traum reist seine Seele und erweitert den Umkreis der Empfindungsmöglichkeiten — sie tritt nicht staunend in eine neue Welt, die zugleich ihre wahre Heimat ist und wo süße Melodien den Sinn der Symbole deuten, in denen unser sonstiges Leben beschlossen scheint. Wie grundverschieden ist das Erleben in Keats' Sonett: *Why did I laugh to night?* und z. B. Novalis dritter *Hymne an die Nacht*, die mit wesentlich abstrakten Begriffen operiert:

„Einst, da ich bittre Tränen vergoß, da in Schmerz aufgelöst meine Hoffnung zerrann, und ich einsam stand am dürren Hügel, der im engen, dunkeln Raum die Gestalt meines Lebens barg; einsam, wie noch kein Einsamer war, von unsäglicher Angst getrieben, kraftlos, nur ein Gedanke des Elends noch: — wie ich da nach Hilfe umherschaute, vorwärts nicht konnte und rückwärts nicht, und am fliehenden, verloschnen Leben mit unendlicher Sehnsucht hing: — da kam aus blauen Fernen, von den Höhen meiner alten Seligkeit ein Dämmerungsschauer, und mit einemmal riß das Band der Geburt des Lichtes Fessel. Hin floh die irdische Herrlichkeit, und meine Trauer mit ihr, zusammen floß die Wehmut in eine neue unergründliche Welt; du Nachbegeisterung, Schlummer des Himmels kamst über mich“, usw.

Wie Keats dem deutschen Romantiker an Gedankentiefe, an Erfassen der Lebenszusammenhänge nachstand, so dieser ihm an plastischer Gestaltungskraft, an künstlerischer Schärfe der Zeichnung. Statt des stimmungsvollen Bildes gibt Novalis uns stimmungsvolle Begriffe, statt der direkten Empfindung eines Zustandes den Namen desselben — wie Hoffnung, Wehmut usw. —

In dem unmittelbar zu uns sprechenden Sonette: *Bright star, would I were steadfast as thou art* kommt die Reizbarkeit des durch den Schlaf gelösten Empfindens, die erhöhte Empfänglichkeit für Stimmungswerte, denen der Träumende oder Halbschlafende preisgegeben ist, mit magischer Kraft in vollster poetischer Reife und ohne jedes Nachlassen zur Geltung. Die nachtwandlerische Sicherheit in der Beherrschung der Form verkündet die echte Begabung und Schöpferkraft innerhalb seiner Grenzen. Hier gilt von seiner Dichtung, was er an Keans Skakespeare-Darstellung lobt (*Compl. Works* III 231): *Kean delivers himself up to the instant feeling, without a shadow of a thought about anything else. He feels his being as deeply as Wordsworth, or any other of our intellectual monopolists.*"

Die verhängnisvolle Fähigkeit, alles Wahrnehmen, Wünschen, Wollen als einen körperlich tief empfundenen Zustand seines ganzen Wesens zu erleben, zeigt sich auch in Keats'

Schilderung der Liebe.

Fast alle Kritiker haben Keats die leidenschaftliche Schwäche seiner verliebten Helden und Heldinnen vorgeworfen, und allerdings verlieren diese Jünglinge immerzu das Bewußtsein, sobald eine kleine Krisis ihres Liebeslebens eintritt. Untersuchen wir zunächst, wie er die Liebe in seinen Werken darstellt. Mit Ausnahme des *Hyperion* behandeln alle seine Erzählungen die Liebe: die romantische, übermenschliche Liebe im *Endymion,* die glückliche Liebe in *The Eve of St. Agnes*, die Liebestragödie in *Isabella* und *Lamia*.

Endymion welkt dahin, seit er die Liebe kennt. Während das Fest des Pan zu mancher Belustigung Anlaß gibt und in allgemeiner Heiterkeit ein jeder seine Erlebnisse und Wünsche erzählt, versinkt er in

düsteres Brüten, das seine Sinne gefangen nimmt. Seine Schwester Peona muß ihn erst ins Leben zurückrufen und erst auf ihre liebevolle Aufforderung erzählt er von der ersten Begegnung mit der göttlichen Unbekannten. Und noch oft, im Verlauf der Erzählung, schwinden ihm die Sinne, sobald die Empfindung stark wird. Da diese Liebe nur als eine Zustand gewordene körperliche Empfindung geschildert wird, obwohl sie etwas Symbolisches haben soll, liegt in der Oberflächlichkeit, mit der Keats sie darstellt, mitunter etwas Verletzendes. Man vergleiche z. B. Stellen aus dem zweiten Buche des *Endymion*, die Schilderung des Wiederfindens unter der Erde, mit der Liebesszene in Shelleys *Laon and Cythna*. Man möchte beinahe sagen, daß Keats hier nur den unwürdigsten Teil der Liebe zu kennen scheint:

... and just into the air
Stretching his indolent arms, he took, O bliss!
A naked waist...
(*Endymion* II 711—713.)

A well-known voice sighed, „Sweetest, here am I!"
At which soft ravishment, with doting cry
They trembled to each other.
(II 714—716.)

Alles ist weich, süß, unaussprechlich, und als die göttliche Unbekannte anfängt zu reden, wird es unerträglich. Wäre es nicht so kindisch, man möchte es widerlich nennen, wie oberflächlich und zugleich schwächlich die Motive sind, die die Göttin leiten.

And wherefore so asham'd? 'Tis but to atone
For endless pleasure, by some coward blushes.
(II 787— 788.)

O I could fly
With thee into the ken of heavenly powers,
So thou wouldst thus, for many sequent hours
Press me so sweetly. Now I swear at once
That I am wise, that Pallas is a dunce —
Perhaps her love like mine is but unknown...
(II 795—800.)

Auch die Liebe zwischen Arethusa und Alpheus, die am Ende des zweiten Buches geschildert wird, ist nicht frei von einer gewissen halben Sinnlichkeit und das Widerstreben der Arethusa wirkt wie die pikante Ziererei der Rokokodämchen, wenn sie selbst bittet:

in mercy then away,
Kindest Alpheus, for should I obey
My own dear will, 'twould be a deadly bane.
(II 958—960.)

... every sense
Of mine was once made perfect in these woods.
. . . .
But ever since I heedlessly did lave
In thy deceitful stream, a panting glow
Grew strong within me: wherefore serve me so,
And call it love?
(II 965—972.)

Und was verlangt Alpheus?

O that I
Were rippling round her dainty fairness now,
Circling about her waist, and striving how
To entice her to a dive! then stealing in
Between her luscious lips and eyelids thin.
O that her shining hair was in the sun,
And I distilling from it thence to run
In amorous rillets down her shrinking form!
To linger on her lilly shoulders, warm
Between her kissing breasts, and every charm
Touch raptur'd!
(II 938—948.)

Welch raffinierte ästhetisch-sinnliche Empfindung gegenüber der entsprechenden Stelle in *Laon and Cythna* mit ihrer gewaltigen, echten Leidenschaft zweier Vollmenschen:

The Meteor to its far morass returned:
The beating of our veins one interval
Made still: and then I felt the blood that burned
Within her frame, mingle with mine, and fall

Around my heart like fire: and over all
A mist was spread, the sickness of a deep
And speechless swoon of joy, as might befall
Two disunited *spirits* when they leap
In union from the earth's obscure and fading sleep...

(*Laon and Cythna* VI 34 seq.)

Bei Keats ist die Liebe etwas Schönes, sehnlichst Begehrtes, aber als nicht recht erlaubt Empfundenes, bei Shelley ist sie etwas Heiliges, die Erfüllung des ganzen Wesens und zwar eines Wesens, das auch seine intellektuellen Ansprüche nicht deswegen aufgibt oder zeitweise suspendiert, sondern auch seine höchsten Regungen in der Liebe zu verwirklichen sucht.

Freilich soll die Liebe Endymions noch ein übersinnliches Moment enthalten — Luna ist nicht nur die Geliebte, sondern auch das Ideal der Schönheit. Unter ihrem Bilde verbirgt sich das Symbol dessen, was das unendliche Ziel des Dichters bildete, und hier berührt sich — der Idee nach, wenn auch nicht in der Darstellung — Keats am nächsten mit Shelley und dessen Ideal der *„intellectual beauty“*, oder, wie Keats es ausdrückt: *„I have loved the principle of beauty in all things“* (Letters to Fanny Brawne. *Complete Works* V 156). Nur in beseligten Augenblicken offenbart sich diese Schönheit in traumhafter Vision; aber die Seele, die einmal diese Seligkeit empfunden, ist seitdem blind für die andern Aufgaben des Lebens, sie verzehrt sich in dieser Leidenschaft nach dem Ideal, bis sie endlich nach langem, geduldigem Suchen und schweren Prüfungen des Besitzes dieser Schönheit würdig gefunden wird.

In *Isabella* folgt Keats der Erzählung des Boccaccio (*Decamerone,* Giornata IV 5). Im April 1818 war seine *Isabella* beendet, also vor seiner Bekanntschaft mit Miß Brawne. Aber die Art, wie er hier die Liebe schildert, verrät ebenso die verhängnisvolle Anlage zu derjenigen

Art der Liebe, die seinem Temperament entsprach und deren ganzes Unglück er durchkosten sollte.

Isabella und Lorenzo müssen sich lieben:

> They *could not* in the self-same mansion dwell
> Without some stir of heart, some malady
>
> (I 3—4.)

denn sie sind beide jung und schön. Und worin besteht diese Liebe?

> They could not sure, beneath the same roof sleep
> But to each other *dream* and nightly *weep*.
>
> (I 4—8.)

Überallhin begleitet die körperlich lebendige Vorstellung des Geliebten den Liebenden; Isabella hört beständig Lorenzos Stimme in ihrer Träumerei:

> ... his continual voice was pleasanter
> To her than noise of trees or hidden rill.
>
> (II 5—6.)

Lorenzo sieht sie beständig vor sich; er empfindet ihre Gegenwart schon, wenn ihre Hand die Türklinke berührt — es ist ein völliges Hingegebensein an eine einzige, alles erfüllende Anschauung, die der lebendigen Gegenwart möglichst nahe kommen soll und das physische Gefühl der Nähe des Geliebten in hohem Grade wachruft.

Aber dieser Zustand ist traurig und macht die Wangen der Liebenden blaß — die Liebe ist ein Leiden, weil sie die Persönlichkeit nicht erhöht, sondern aus ihrem eigenen Zentrum herausreißt und einer fremden Macht unterwirft.

Nur die Sorge um Isabella bringt Lorenzo zu dem Entschluß, ihr seine Liebe zu offenbaren, aber er ist zu schwach, um seinen Entschluß auszuführen:

> His heart beat awfully against his side;
> And to his heart he inwardly did pray
> For power to speak, but still the ruddy tide
> Stifled his voice and pulsed resolve away.
>
> (XI 2—5.)

Seine Leidenschaft macht ihn zugleich wild und schwach, der Körper leidet ebenso wie die Seele und verzehrt wie sie seine Kraft. In Isabella hingegen besiegt die Angst um Lorenzo die Scheu; mit frauenhafter Sorgfalt hat sie ihn beobachtet und flüstert zärtlich seinen Namen. Nun ist der Bann gelöst, Lorenzos vorher schüchterne Lippen werden kühn — große Seligkeit kommt über sie. — Sie trennen sich, aber sie fühlen sich leicht — *parting they seem to tread upon the air* (X 1); sie singt ein Liebesliedchen vor sich hin; er trägt seine Freude in die Natur hinaus und genießt in Gedanken an sie einen schönen Sonnenuntergang.

Aber auch erwidert macht diese Liebe nicht glücklich, denn es liegt in ihrer Natur, daß mit ihrer Seligkeit auch ihre Bitterkeit wächst —

> there is richest juice in poison flowers.
>
> (XIII, 8.)

Lorenzo kann Isabella kaum verlassen, so willenlos unterliegt er ihrem Reiz. Als Isabellas Brüder ihn auffordern, drei Meilen weit mit ihnen in den Apennin zu reiten, kann er sich kaum von ihr trennen; bei jedem dritten Schritt hält er an, bis er ihr hat Lebewohl sagen können. Sie aber singt fröhlich und ohne ein böses Vorgefühl, nachdem er sie verlassen.

Beide sind in ihrer naiven Leidenschaft nicht frei von Selbstsucht, die Keats nah verwandt mit der Liebe nennt — *Selfishness, Love's Cousin* (XXXI 1), bei dem hereinbrechenden Unglück trauert Isabella zuerst mehr um die goldenen Stunden, die ihr nun entgehen, dann erst spricht das Mitleid für den allen Gefahren der Reise ausgesetzten Lorenzo. Aber schließlich würde sie wie eine Pflanze ohne Sonne hinsterben ohne ihn — *in drowsy ignorance* —; Lorenzos Erscheinung weckt sie nur aus diesem langsamen Tod, um ihr Ende zu beschleunigen. Er dagegen bekennt, daß ihre Trauer ihn

beruhigt: *That paleness warms my grave* (XL 4); er verlangt dieselbe völlige Hingebung wie der Dichter des Sonettes: *I cry you mercy.*

Wir sehen beide Liebende ganz ineinander aufgehend, sich mit Leib und Seele einander hingebend; die Liebe wird zum ausschließlichen, völligen, gegenseitigen Besitzen, eine unüberwindliche, nichts neben sich duldende Leidenschaft, eine Naturgewalt, die den Menschen ins Unglück und zum Aufgeben seiner selbst zwingt.

Bezeichnend für Keats sind bei seiner Behandlung der Liebe die Abweichungen von Boccaccio. Paine (*Keats' Works*, ed. by Forman, Library Edition 4 vols. Vol. II, Appendix III) gibt den betreffenden Abschnitt folgendermaßen:

„*Lorenzo . . . was very comely and agreeable of person; wherefore Isabella being often in his company, it befell that he began strangely to please her* (von ihr geht also der Anlaß aus und entsprechend den damaligen Gewohnheiten scheint sie es auch gezeigt zu haben), *of which Lorenzo taking note, at one time and another, he in like manner, leaving his other loves, began to turn his thoughts to her; and so went on the affair, that each being alike pleasing to the other, it was no great while before taking assurance, they wrought that which each of them most desired.*“

Also die Charaktere der Liebenden sowohl als auch die Art der Liebe selbst verändert: Isabella, die vornehme, reiche, junge Italienerin der Renaissance, die Gefallen an dem jungen Gehilfen ihrer Brüder findet, wird zu einem englischen Mädchen, die nur aus Sorge um den Geliebten endlich spricht. Und Lorenzo, der bei Boccaccio erst seine andern Liebschaften aufgeben muß, nachdem er einmal seine Gedanken auf Isabella gerichtet hat, ist bei Keats ein schüchterner, wenn auch glühender Liebhaber, der sich stumm verzehrt.

Auch muß Keats die Brüder zu unglaublich niederträchtigen Schuften machen, um den Mord glaubhaft erscheinen zu lassen, da er es verschmäht, Boccaccios Motiv anzudeuten. Dort nämlich sieht einer der Brüder Isabella nachts zu Lorenzo schleichen und die beleidigte Familienehre bietet Grund genug zum heimlichen Mord des Schuldigen. Auch glaubt bei Boccaccio Isabella nicht sofort an den Traum; sie gräbt zum Teil auch deshalb nach, weil sie von der Wahrheit der Erscheinung Lorenzos noch nicht ganz überzeugt ist — ein Zug, der bei der Keatsschen Heldin unmöglich wäre.

Die romantische Geschichte hat einen Künstler aus dem Kreis der Keatsbegeisterten und ihm wesensverwandten Präraphaeliten zu einem Gemälde angeregt: John Everett Millais malte ein Gastmahl, wo Lorenzo und Isabella einander gegenübersitzen; Lorenzo trägt Keats' Züge, von stummer Leidenschaft verzehrt.

In *The Eve of St. Agnes* ist die Liebe, obwohl glücklich und von kühner Tat begleitet, ebensowenig frei von der schmerzhaften, körperlichen Empfindung der Schwäche, so z. B. XVI 1—3:

> Sudden a thought came like a full-blown rose,
> Flushing his brow, and in his pained heart
> Made purple riot;

oder XVIII 6—7:

> . . . burning Porphyro,
> So woeful and of such deep sorrowing —

und vor allem die Beschreibung Madelines XXIII 6—9:

> But to her heart, her heart was voluble,
> Paining with eloquence her balmy side;
> As though a tongueless nightingale should swell
> Her throat in vain, and die, heart-stifled, in her dell.

So wird Porphyro schwach, als Madeline niederkniet und betet; sein Arm wird *unnerved* genannt, als er die



Geliebte wecken will; er beschwört Madeline, zu erwachen:

„Or I shall drowse beside thee, so my soul doth ache“
(XXXI 9.)

und er kniet neben ihr, *pallid, chill and drear*.

In dem harmonischen Zauber, dem Traumhaften der ganzen Dichtung findet auch diese Liebe eine gewisse Rechtfertigung. Leigh Hunt (Works ed. Forman, Library Edition II, App. II) tadelt diese Schwächlichkeit und nennt sie krankhaft (*morbid*); er entschuldigt sie mit Keats' schwacher Gesundheit, aber vielen Zeitgenossen konnte diese Art der Liebe durchaus echt erscheinen, wie sie ja für manche Charaktere immer echt sein wird. Richardsons Zeit war noch nicht ganz vorbei, wenn auch die des Chevalier de Grammont.

In einem eigentümlichen Licht erscheint die Liebe in *Lamia*. Die Schlange, die von Hermes Menschengestalt erlangt hat, ist

in the lore
Of love deep learned to the red heart's core;
Not one hour old, yet of sciential brain
To unperplex bliss from its neighbour pain;
Define their pettish limits and estrange
Their point of contact.
(*Lamia* I 190—195.)

Mit allen Mitteln der Liebestaktik sucht sie Lycius an sich zu fesseln, und da sie von vollendeter Schönheit ist, muß es ihr auch gelingen. Es ist dieselbe schmelzende Leidenschaft, die Keats sonst schildert und auch erlebt, die ihn ausrufen läßt:

Thy memory will waste me to a shade;
For pity do not melt . . .
(*Lamia* I 270.)

und die schließlich sein Ende herbeiführt.

Ein gewisser Gegensatz zu Endymion liegt in den Versen, in denen der Dichter die Bezauberung des Lycius durch Lamia schildert und den Rossetti dem Drydenschen Einfluß zuschreiben will:

Let the mad poets say whate'er they please
Of the sweets of Fairies, Peris, Goddesses,
There is not such a treat among them all,
Hunters of cavern, lake and waterfall,
As a real woman, lineal indeed
From Pyrrha's pebbles or old Adam's seed.
Thus gentle Lamia judged, and judged aright,
That Lycius could not love in half a fright,
So threw the goddess off, and won his heart
More pleasantly by playing woman's part,
With no more awe than what her beauty gave.
(I 330—341.)

Im allgemeinen ist es stets die Übermacht des Gefühls, die körperlich und seelisch lähmt; der Wille erscheint nur als ein verzehrend sehnsüchtiger Wunsch; die Funktionen des Denkens, Reflektierens, Handelns sind völlig ausgelöscht gegenüber der unentrinnbaren Heftigkeit des Fühlens. Die deutlichste Darstellung dieser Liebe finden wir in seiner eigenen Liebe und betrachten darum nun

des Dichters Liebesleben.

Die Briefe an Fanny Brawne und die Gedichte jener Zeit erlauben uns, die tragische Geschichte seiner Leidenschaft Schritt für Schritt zu verfolgen.

Im Dezember 1818 hatte Keats Fanny Brawne kennen gelernt. Seine Freunde scheinen sie für keineswegs seiner wert gehalten zu haben, obgleich sie hübsch, freundlich und anhänglich war. Mit größter Wahrscheinlichkeit bezieht sich auf sie die folgende Schilderung, die Keats seinem Bruder von ihr entwirft (*Complete Works* IV 197): *„She is about my height, with*

a fine style of countenance of the lengthened sort; she wants sentiment in every feature, she manages to make her hair look well; her nostrils are very fine, though a little painful: her mouth is bad and good; her profile is better than her full face, which indeed is not full, but pale and thin, without showing any bone, her shape is very graceful, and so are her movements; her arms are good, her hands badish, her feet tolerable. She is not seventeen, but she is ignorant; monstrous in her behaviour, flying out in all directions, calling people such names that I was forced lately to make use of the term — Minx: this is, I think, from no innate vice, but from a penchant she has for acting stylishly.“

Forman bemerkt zu dieser Stelle, daß sich ein gewisses Gefühl des Ärgers in diese Schilderung einschleicht, des Ärgers darüber, daß er empfand, wie er ihr gegenüber seine Freiheit verlor.

In einem andern Brief an seinen Bruder, nur wenig früher geschrieben (*Complete Works* IV 193) taucht Miss Brawne zum erstenmal in seiner Korrespondenz auf. Da heißt es: „*Mrs. Brawne who took Brown's house for the Summer still resides in Hampstead — she is a very nice woman — and her daughter senior is I think beautiful and elegant, graceful, silly, fashionable and strange — we have a little tiff now and then — and she behaves a little better, or I must have sheered off.*“

Fanny Brawne war die Tochter einer Witwe mit einem kleinen Vermögen. Sie war die Älteste, und als Keats sie zuerst sah, neunzehn und nicht siebzehn Jahre alt. Sie hatte noch einen Bruder Samuel und eine Schwester Margarete. Während Brown mit Keats in Schottland war, hatte Mrs. Brawne mit ihren Kindern sein Haus bewohnt und so waren sie mit Dilkes, die nebenan wohnten, bekannt geworden. Bei Dilkes traf Miss Brawne mit Keats zusammen. Wie die angeführte



Briefstelle zeigt, hatte ihr Wesen zuerst etwas Irritierendes für Keats, vielleicht die erste Regung seiner Liebe; bald aber gab er sich ihrer Anmut völlig gefangen — *the very first week I knew you I wrote myself your vassal*, sagt er selbst. Severn erwähnt, daß sie der bekleideten Figur in Tizians Irdischer und Himmlischer Liebe gleich gesehen habe, auch ist von ihr eine vollständige Silhouette erhalten (wiedergegeben in *Works ed. Forman, Library Edition* IV 120—121), so daß wir uns ein Bild von ihrem Äußern machen können. Über ihren Charakter kann man nicht mit völliger Sicherheit urteilen. Sie scheint unerfahren, selbstbewußt, lebhaft und vergnügungssüchtig gewesen zu sein; wenn auch stets freundlich und treu gegen Keats, so ersparte sie ihm die Eifersucht nicht, weil zwischen beiden nicht das volle Vertrauen einer Seelengemeinschaft herrschte. Obwohl seine Zukunft äußerlich recht aussichtslos war, hat sie sich ihm gegenüber gebunden gefühlt, ihn besucht während seiner Krankheit, ihn gepflegt, ihm Briefe geschrieben. Seine Bitten, nicht in Gesellschaft zu gehen, während er krank daheim bleiben muß, hat sie freilich nicht verstehen mögen. Nach seinem Tode hat sie später einen Mr. Lindon geheiratet.

Für Keats war diese Leidenschaft die Hauptqual seiner letzten Lebensjahre, und er hält seine Trennung von Fanny für die Hauptursache, die seine Genesung hindert. Diese Qualen, die er sonst vor seinen Freunden zu verbergen sucht, läßt er nur einmal Brown gegenüber laut werden. Er hat England verlassen und befindet sich auf dem Schiffe, bei Yarmouth (*Complete Works* V 197): „*Land and sea, weakness and decline, are great separators, but death is the great divorcer for ever. When the pang of this thought has passed through my mind, I may say the bitterness of death is passed. . . . I think without my mentioning it for my sake you would be a friend to Miss Brawne when I am dead.* (Es ist

ergreifend, daß er seine Braut gerade demjenigen unter seinen Freunden empfiehlt, der ihm eine Zeitlang die entsetzlichsten Qualen bereitet hatte, indem Keats ihn in dem Verdachte eines Flirts mit Fanny hatte.) *You think she has many faults but for my sake, think she has not one. If there is anything you can do for her by word or deed I know you will do it. I am in a state at present in which woman merely as woman can have no more power over me than stocks and stones, and yet the difference of my sensations with respect to Miss Brawne and my sister is amazing. The one seems to absorb the other to a degree incredible. I seldom think of my brother and sister in America. The thought of leaving Miss Brawne is beyond anything horrible — the sense of darkness coming over me — I eternally see her figure eternally vanishing. Some of the phrases she was in the habit of using during my last nursing at Wentworth Place ring in my ears.*"

Schließlich ist der Schmerz der Erinnerung an sie zu groß für seine reizbare Schwäche. Er mag ihren Namen nicht mehr genannt haben, kann ihre Briefe nicht mehr lesen; uneröffnet legt man den letzten in seinen Sarg.

Seine Briefe an Fanny sind von H. B. Forman sowohl in seiner Library Edition als in den fünfbändigen *Complete Works* herausgegeben. Sie spiegeln getreulich die Widersprüche und Qualen seiner Leidenschaft wieder und ermöglichen es uns zusammen mit einigen seiner Sonette und Gedichte, die wir noch betrachten werden, uns eine Vorstellung von seinen Gemütszuständen zu machen.

Er selbst spricht von einer Liebe beim ersten Blick (*Libr. Edition* IV 134): „*I have, believe me, not been an age in letting you take possession of me; the very first week I knew you I wrote myself your vassal, but burnt the Letter; as the very next time I saw you I thought you manifested some dislike to me. If you should ever feel*

for Man at the first sight what I did for you, I am lost“ — er denkt nicht einmal daran, daß die Liebe, die Fanny fühlen könnte und die der seinen an Heftigkeit gleich käme, ihm gelten könnte. Die Ursache einer solchen Liebe kann nur Schönheit sein (p. 129): „*I cannot conceive any beginning of such love as I have for you but Beauty.*“ Nicht hübsche Frauen beurteilt er sehr streng bis auf die Ausnahmen, die er nicht sehr wahrscheinlich findet: „*they are trash to me — unless I should find one among them with a fire in her heart like the one that burns in mine*“. So kann er auch Fannys Gegenliebe nicht recht begreifen, wie er ja überhaupt nie sich darauf verlassen hat (p. 153): „*Your love is as much a wonder to me as a delight*“; er weiß, daß er nicht schön ist (*I cannot be admired* [p. 134]), und wenn sie einen andern liebt, will er sie nicht schelten — „*only I should burst if the thing were not as fine as a Man as you are as a woman*“. Dann wieder siegt die Leidenschaft über alle Überlegung: „*I cannot exist without you*“ (p. 145), „*you must come and see me frequently*“ (p. 151); dann kämpft er wieder gegen die Übermacht des Gefühls, dessen Intensität er nicht zu ertragen vermag: „*I cannot bear the pain of being happy*“ (p. 143) und: „*It is certainly better that I should see you seldom*“ (p. 159).

Er umfaßt sie ganz, er könnte sie mit seinen Blicken verschlingen — *mangiare cogli occhi*, wie die heißblütigen Italiener sagen (p. 178): „*You could not stop or move an eyelid but it would shoot to my heart. I am greedy of you.*“ Wenn er in *Modern Love* (*And what is love? It is a doll dressed up)* die Romeos seiner Zeit verspottet hatte, denn:

. . . if some passions high have moved the world,
If Queens and Soldiers have played deep for hearts,
It is no reason why such agonies
Should be more common than the growth of weeds,



so mußte er es jetzt selbst empfinden, daß auch noch im bürgerlichen Leben der Gegenwart verzehrende Leidenschaften möglich seien, Leidenschaften, die ihn ausrufen lassen (p. 189): „*I long to believe in immortality. I shall never be able to bid you an entire farewell*“ und (p. 188): „*The last two years taste like brass upon my palate.*“

Da er an Fanny nur die Schönheit liebt — er selbst erwähnt einmal eine Klage ihrerseits darüber (p. 164): „*You uttered a half complaint once that I only loved your beauty*“ und antwortet darauf nur flüchtig: „*Have I nothing else to love then in you? Do I not see a heart naturally furnished with wings imprison itself with me?*“ — so ist er nie beruhigt, daß sie ihm allein angehört; er wünscht, sie möge es kennen, „*the Tenderness, with which I continually brood over your different aspects of countenance, action and dress*“ (p. 183). Selbst sein Freund Brown entgeht nicht seinem Verdacht (p. 167): „*I think you had better not make a long stay with me when Mr. Brown is at home.*“ Ein elementarer Schrei ist das Sonett:

I cry you mercy, pity, love, — aye love
Merciful love that tantalises not.

. . . .

O! let me have thee whole, — all, — all — be mine!
That shape, that fairness, that sweet minor zest
Of love, your kiss, – those hands, those eyes divine,
That warm, white, lucent, million-pleasured breast, —
Yourself — your soul — in pity give me all . . .

wo das unwiderstehliche Verlangen, die Freude an den ästhetisch-sinnlichen Reizen sich mit Naturgewalt äußert. Wohl mag diese Liebe ihm, der sein Leben einem höheren Ziel gewidmet hat, eine Qual sein; wohl mag er eilen, seinen Durst zu stillen, um wieder frei zu sein für seine ideale Muse:

Withhold no atom's atom or I die,
Or living on, perhaps, your wretched thrall,

Forget, in the mist of idle misery,
Life's purposes — the palate of my mind
Losing its gust and my ambition blind.

Ähnlich klingt ein Brief vom Sommer 1820:

„*Do not think of anything but me. Do not live as if I was not existing . . . Yesterday and this morning I have been haunted by a sweet vision — I have seen you the whole time in your shepherdess dress. How my senses have ached at it! How my heart has been devoted to it! How my eyes have been full of tears at it. Indeed, I think, a real love is enough to occupy the widest heart. Your going to town alone, when I heard of it, was a shock to me, yet I expected it — promise me you will not for some time till I get better. Promise me this and fill the paper full of the most endearing names. If you cannot do so with good will, do my love tell me — say what you think — confess if your heart is too much fastened on the world. Perhaps then I may see you at a greater distance, I may not be able to appropriate you so closely to myself. When you loose a favourite bird from the cage, how would your eyes ache after it as long as it was in sight; when out of sight, you would recover a little . . . If you would really what is called enjoy yourself at a party — if you can smile in people's faces, and wish them to admire you now — you never love or ever will love me.*"

So zerstört ihn auch hier die Heftigkeit seiner Empfindung, und der Schmerz macht ihn schwach und selbstsüchtig. Er fühlt, daß sie nicht im Innersten seines Wesens mit ihm verschmolzen ist, daß sie gleichsam nur in den *suburbs of his affection* wohnt, wo er, von ihrem Reiz gezogen, jetzt auch eine Weile leben muß, es ist ein Krampf seiner Natur, während dessen sein *cor cordium* — die Dichtung — zwar gehemmt, erstarrt ist, aber doch noch in seinem Bewußtsein bleibt als etwas nie Aufzugebendes, als die eigentliche, dauernde Grund-

lage und der natürliche Mittelpunkt seines Wesens. Er sucht sie, weil er seine Leidenschaft befriedigen muß, ehe er wieder die Ruhe für sein Werk findet — schmerzlich dumpf ahnt er die Zweiheit seines Wesens, den Widerstreit zwischen seinem von Sinneseindrücken und sinnlichen Gefühlen lebenden Naturell und seinem nie schweigenden dichterischen Gewissen, dem Bewußtsein seines Berufenseins.

Die Stimmung des eben angeführten Briefes spricht aus dem Gedicht: *Ode to Fanny*:

Physician Nature! let my spirit blood!
O ease my heart of verse and let me rest;
Throw me upon thy Tripod, till the flood
Of stifling numbers ebbs from my full breast.

Zu seiner Qual muß er sich seine Geliebte im Ballsaal vorstellen; er sieht sie in verführerischem Glanz, wie andere sich an ihrer Schönheit weiden:

Who now, with greedy looks, eats up my feast?
What stare outfaces now my silver moon?
Ah! keep that hand unravished at the least;
Let, let the amorous burn —
But, pr'ythee, do not turn
The current of your heart from me so soon,
O save, in charity
The quickest pulse for me.

Aber er weiß, daß sie dies nicht tun wird:

Must not woman be
A feather on the sea
Sway'd to and fro by every wind and tide?
Of as uncertain speed
As blow-ball from the mead?

Dies zu wissen, ist Verzweiflung; deshalb wiederholt der Dichter seine inständigsten Bitten, ihm wenigstens den Schmerz der Eifersucht zu ersparen, da die Liebe schon an sich Schmerzen genug mit sich bringt:

Love, love alone, has pains severe and many:
Then, loveliest, keep me free
From torturing jealousy.

In einem andern, kurzen Gedicht, das wahrscheinlich auch an Fanny gerichtet ist (*This living hand, now warm and capable . . .*) an den Rand des Manuskripts von *The Cap aud Bells* geschrieben, mahnt er sie, daß bald eine Zeit kommen wird, da seine warme, ihr hingereichte Hand im eisigen Schweigen des Grabes kalt sein wird und sie dann wohl wünschen würde, ihr eigenes Herzblut herzugeben, um rotes Lebensblut in seinen Adern pulsieren zu sehen, wenn dadurch ihr Gewissen Ruhe ıände — sie möchte also gleich jetzt seine hingereichte Hand ergreifen.

Dann wieder strebt er nach seiner alten Freiheit; aus den letzten Monaten des Jahres 1819 stammen die *Lines to Fanny:*

What can I do to drive away
Remembrance from my eyes? for they have seen,
Aye, an hour ago, my brilliant Queen!
Touch has *a memory.* O say, love, say,
What can I do to kill it and be free
In my old liberty?
. . . .
How shall I do
To get anew
Those moulted feathers, and so mount once more
Above, above
The reach of fluttering Love
And make him cower lowly while I soar.

So zeigt Keats sich auch in seiner Liebe als ein Mensch, auf den sinnliche Eindrücke aufs stärkste einwirken, der durch die Heftigkeit seiner Gefühle nicht nur am scharfen Beobachten, sondern sogar am Weiterleben im Kreis seines eigentlichen Wesens gehindert wird und dessen persönliche Kraft zum Handeln zerstört wird durch die Gefühlswirkung seiner Eindrücke.

Er kostet die Gefühle aus in allen ihren Schwankungen, ja Konflikten. Dies leitet uns zu der Betrachtung der eigenartigen Verschmelzung von Freude und Schmerz in seinem Empfinden, der eigentümlichen gemischten Gefühle, die diesen Virtuosen des Fühlens vor der Eintönigkeit bewahren.

Die gemischten Gefühle bei Keats.

In der romantischen Art des Empfindens oder, wie Schiller sagen würde, der sentimentalischen Dichtung, liegt eine Vereinigung entgegengesetzter Gefühle, woraus leicht eine innere Zerrissenheit und eine peinliche Selbstbespiegelung entsteht. Dieser Gefahr ist Keats entrückt, denn seine Gefühlskonflikte entspringen nicht der Reflexion, sondern sind teils physiologisch begründet, teils durch den unbewußten Verlauf seines an Empfindungen geknüpften Gefühlslebens gegeben. James Russell Lowell sagt von ihm: *he could feel sorrow with his hands* (*The English Poets* p. 267) und in der Tat finden wir bei Keats die physiologischen und die psychischen Erscheinungen vollständig miteinander verknüpft, sein Intellekt ist weniger grenzsetzend als bei irgend einem andern Dichter.

Wir haben schon das Schwachwerden der Keatsschen Helden — *the passionate faintness* erwähnt, wo das Gefühl der lebendigen Gegenwart des Geliebten gleichsam durch seine Intensität erstickend wird und die überstarke Wonne die zu feinen Saiten des Herzens zu zerreißen droht und sich in Schmerz wandelt —; wir sahen, daß Keats sich beinahe erleichtert fühlt bei dem Gedanken, daß Fanny erklären könnte, daß sie ihn nicht genug liebe, um auf das Leben in der geselligen Welt seinetwegen zu verzichten und daß es ihm dann vielleicht möglich sein würde, sie zu vergessen,

wenigstens sich ihrem Zauber zu entziehen. Einer starken Freude ist sein empfindliches Gemüt nicht gewachsen; das Gefühl kann bei ihm so überwältigend werden, daß es, ganz abgesehen von seiner Qualität, ihm zur unerträglichen Pein wird — so fühlt er sich schließlich den Aufregungen nicht mehr gewachsen, die Fannys Briefe ihm bereiten, und läßt sie uneröffnet.

Schon im *Endymion* heißt es:

. . . 'Tis the pest
Of love, that fairest joys give most unrest;
That things of delicate and tenderest worth
Are swallowed up and made a seared dearth,
By one consuming flame: it doth immerse
And suffocate true blessings in a curse.
Half happy, by comparison of bliss,
Is miserable . . .

(*Endymion* II 365—372.)

und II, 823/4:

. . . is grief contain'd
In the very depths of pleasure? . . .

In *Isabella* finden wir ähnliche Stellen; wir hatten schon Gelegenheit, einige anzuführen, z. B. Stanza XIII:

But, for the general award of love
The little sweet doth kill much bitterness;
Though Dido silent is in under-grove,
And Isabella's was a great distress,
Though young Lorenzo in warm Indian clove
Was not embalm'd, this truth is not the less —
Even bees, the little almsmen of spring-bowers,
Know there is richest juice in poison-flowers.

In *Lamia* I 193 nennt Keats die Wonne den Nachbarn des Schmerzes, wie er in dem Jugendgedicht an Byron dessen *tale of pleasing woe* gerühmt hatte. So bleibt anch Lycius nicht immer der schmelzende Liebhaber; als er die öffentliche Vermählung gegen Lamias Willen durchsetzt, heißt es:

He thereat was stung
Perverse, with stronger fancy to reclaim
Her wild and timid nature to his aim:
Besides, for all his love, in self-despite,
Against his better self, he took *delight*
Luxurious in her *sorrows,* soft and new.
His passion, *cruel* grown . . .
(*Lamia* II 70–76.)

Am reifsten tritt uns diese innige Verschmelzung kontrastierender Gefühle — die intuitiv erfaßte Verwandtschaft von Freud und Leid entgegen in der *Ode to Melancholy* (*Complete Works* II 121 ff.):

No, no, go not to Lethe, neither twist
Wolf's-bane, tight-rooted, for its poisonous wine;
Nor suffer thy pale forehead to be kiss'd
By nightshade, ruby grape of Proserpine;
Make not your rosary of yew-berries,
Nor let the beetle, nor the death-moth be
Your mournful Psyche, nor the downy owl
A partner in your sorrow's mysteries;
For shade to shade will come too drowsily
And drown the wakeful anguish of the soul.

But when the melancholy fit shall fall
Sudden from heaven like a weeping cloud,
That fosters the droop-headed flowers all,
And hides the green hill in an April shroud;
Then glut thy sorrow on a morning rose,
Or on the rainbow of the salt sand-wave;
Or on the wealth of globed peonies;
Or if thy mistress some rich anger shows,
Emprison her soft hand, and let her rave,
And feed deep, deep upon her peerless eyes.

Eine so feine psychologische Bemerkung, ein solches Auskosten des Schmerzes kann nur in einer äußerst zart organisierten Natur erlebt werden, in einem Künstlergemüt, das sich berauschen kann an den Melodien des Sturmes, der in der eigenen Seele tobt. Die symbolistisch-dekadente Empfindungsweise eines Maeterlinck, eines

Stefan George, eines Hugo von Hofmannstal könnte direkt hergeleitet sein und entwicklungsgeschichtlich verbunden werden mit solchen Stellen bei Keats. Und aus all diesen stimmungsvollen Bildern erwächst dem englischen Romantiker die Betrachtung, allerdings wieder nicht abstrakt geschildert, sondern belebt und beseelt in plastischen Gestalten:

She dwells with Beauty — Beauty that must die;
And joy, whose hand is ever at his lips
Bidding adieu; and aching Pleasure nigh,
Turning to poison while the bee-mouth sips:
Ay, in the very temple of Delight
Veil'd Melancholy has her sovran shrine,
Though seen of none save him whose strenuous tongue
Can burst Joy's grape against his palate fine;
His soul shall taste the sadness of her might,
And be among her cloudy trophies hung.

Die Gestaltungskraft, die uns solche gedankenschwere Bilder lebendig zu machen versteht, hat sich auch schöpferisch erwiesen im Gebiet der mythologischen Personifikation. Wir wenden uns jetzt zu einem weiteren Ausdruck und Beweis des auf gefühlsdurchtränkter Empfindung beruhenden Genius des Dichters Keats und betrachten seine

Plastischen Personifikationen.

Nachdem er die Fähigkeit des Dichters, sich in das Leben der Natur einzufühlen, besprochen hat, fährt Sidney Colvin (*Life of Keats* p. 58) fort: „*Such intuitive familiarity with the blithe activities, unnoted by common eyes, which make up the life and magic of nature, is a gift we attribute to men of primitive race and forest nurture; and Mr. Matthew Arnold would have us recognise it as peculiarly characteristic of the Celtic element in the English genius and English poetry. It was allied in Keats to another instinct of the early world which we associate*

especially with the Greeks, the instinct for personifying the powers of nature in clearly-defined imaginary shapes endowed with human beauty and half human faculties." — Noch tiefer in die Gabe der mythologischen Personifikationskraft dringt Lilian Winstanley ein in dem Aufsatz: *Shelley as nature-poet* (*Engl. Studien* Bd. 34): „*It has been said that Shelley reproduces in himself a whole byegone period of the human mind and this is true; his myth-making is a faculty which follows, when it chooses, the guidance of older models, but is equally capable of creating without their aid. We can understand him best, perhaps, if we compare the influence Greek mythology had on him with its very different effect upon Keats.*

In Keats it shows itself as a reflection of a later and less primitive age in which the gods have become concrete figures with human semblance and the poet proves his genius by nothing more than the fact that he can still show their affinity with the elemental forces of nature.

This is, however, mainly by metaphor in describing either them or their speech. Thus he says of Enceladus:

The ponderous syllables, like sullen waves
In the half-glutted hollows of reef rocks
Came booming.

But Shelley's mind goes back yet further, returning to the primitive idea. His gods have an identity with their elements, they are, as in the first instance they should be, simply the pervading life of those elements, their function so penetrative that it is quite beyond the power of any painting or statuary to express."

Dieser Unterschied ist zweifellos richtig beobachtet, Keats' Elementargötter sind menschlicher, faßbarer als die Geister Shelleys. Sie sind aber ebensowenig aus ihrer stimmungsvollen Umgebung zu lösen, als Shelleys mythologische Gestalten ihre Elemente verlassen können, deren Lebenshauch sie sind. Bei Shelley sind diese

Wesen das Leben der Dinge, bei Keats die Erscheinung dieses Lebens. Und dann muß man auch zugeben, daß bei aller lyrischen Verschwommenheit Shelleys Landschaften mit ihren Elementarwesen mannigfaltiger, wilder, gleichsam einsamer sind als die wenigen bei Keats immer wiederkehrenden Typen, die schon an sich zahmer, vermenschlichter erscheinen.

Da ist z. B. in dem Anfangsgedicht des Bandes von 1817 *I stood tip-toe upon a little hill* der Versuch gemacht, die Mythenbildung selbst zu erklären (125 seq.):

For what has made the sage or poet write
But the fair paradise of Nature's light?
In the calm grandeur of a sober line
We see the waving of the mountain pine
. . . .
While at our feet, the voice of crystal bubbles
Charms us at once away from all our troubles:
So that we feel uplifted from the world,
Walking upon the wide clouds wreath'd aud curled.
So felt he, who first told, how Psyche went
On the smooth wind to realms of wonderment.

Die Stimmung, die eine Landschaft hervorruft, strebt danach, eine plastische Menschengestalt in diese Landschaft zu zaubern, wodurch die vorher stumme Natur nun zu reden scheint. Vergleichen wir bei Shelley die Stelle aus *Alastor*, wo der Dichter in dem magischen Boot den Fluß hinaufgefahren ist und sich nun in unentweihter Waldeinsamkeit befindet. Nach einer eingehenden, klar vorstellbaren, poetisch stimmungsvollen Schilderung heißt es (Vers 448 seq.):

Soft mossy lawns
Beneath these canopies extend their swells,
Fragrant with perfumed herbs, and eyed with blooms
Minute yet beautiful. One darkest glen
Sends from its woods of musk-rose, twined with jasmine,
A soul-dissolving odour, to invite
To some more lovely mystery. Through the dell

Silence and *Twilight* here, twin sisters, keep
Their noonday watch, and sail among the shades,
Like vaporous shapes, half seen . . .
. . . He heard
The motion of the leaves, the grass that sprung
Startled and glanced and trembled even to feel
An unaccustomed presence, and the sound
Of the sweet brook that from the secret springs
Of that dark fountain rose. A *Spirit* seemed
To stand beside him — clothed in no bright robes
Of shadowy silver or enshrining light,
Borrowed from aught the visible world affords
Of grace, or majesty, or mystery; —
But undulating woods, and silent well,
And leaping rivulet, and evening gloom
Now deepening the dark shades, for speech assuming
Held commune with him, as if he and it
Were all that was . . .

So tief ist Keats nicht in das Herz der Natur eingedrungen; er löst sich nicht, wie Shelley, in die Elemente auf, sondern er vermenschlicht die Natur; seine Phantasiewesen sind körperlicher als diejenigen Shelleys, von übermenschlicher Schönheit, aber doch von menschlicher Gestalt und menschlichen Empfindungen unterworfen. Wie seine Menschen ganz unter den Naturgewalten stehen, ihre Empfindungen physiologisch durch ihre Umgebung bestimmt werden, so daß man sagen möchte, daß sie kein eigenes Leben haben, keine Identität im Sinne Keats', kein „eigenes Herz“, keinen Charaktermittelpunkt, sondern nur durch das Hindurchgehen einer Stimmung, die die Natur in ihnen erzeugt, momentan belebt werden, so daß ihr Leben nur ein Teilnehmen, ein Sichhingeben, Sichdurchdringenlassen ist ohne individuelles Wollen oder Ziel: so gilt das in noch viel höherem Maße von seinen märchen- und zauberhaften Phantasiegestalten, einer Lamia, einer Psyche, einer Luna, einer belle dame sans merci, die mit Not-

wendigkeit gerade so leben und wirken müssen, wie die Nixe in Goethes Fischer oder der Erlkönig. Die Natur erzeugt diese Geschöpfe als deutlichsten Ausdruck ihrer Stimmung, sie sind alle, wie die *belle dame sans merci "faery's children"* mit tiefen Märchenaugen und den blind wirkenden Naturgesetzen unterworfen. Man möchte an die schönen Mägdlein denken, die der Alexander des Pfaffen Lamprecht in dem wunderbaren Walde findet und die beim Anbruch des Winters verwelken und vergehen. Etwas Märchenhaftes, naive Realität und Freilichtstimmung wie im echten Volksmärchen liegt über diesen Gestalten, deren Leben durch die Anlehnung an allerhand abergläubische Vorstellungen und Gebräuche des Volkes — sei es des mittelalterlich englischen, sei es des antik griechischen — etwas halb Vertrautes, halb Fremdartiges erhalten. Wie Isabellas Liebe im Frühling erblüht, so welkt und stirbt die Unglückliche im Herbst.

So sind auch Keats' Personifikationen abstrakter Begriffe keine blassen Allegorien, sondern Erlebnisse. Da wandert er einmal gedankenlos im Walde daher und plötzlich bietet sich ihm zu seiner Überraschung das liebliche Bild der Psyche, die in Eros' Armen ruht. Oder nach inniger Vertiefung in die stimmungsvolle Schönheit des Herbstes, in das leise Reifen, die geheimnisvoll das Innerste durchdringende Kraft — *filling all fruit with ripeness to the core* — findet er den Herbst selbst unter seinen Vorräten:

— sitting careless on a granary floor,
Thy hair soft lifted by the winnowing wind,
Or on a half-reaped furrow sound asleep,
Drowsed with the fume of poppies.

Leigh Hunt (*Library Edition by Forman*, II Appendix II) sagt treffend von ihm: „*It might be said of him that he never beheld an oak-tree without seeing the*

Dryad." Seine Naturbetrachtung ist nicht anthropomorphistisch, so daß das Sichtbare der Natur durch Ähnlichkeit der Form oder Funktion als menschlich oder beseelt aufgefaßt wird, sondern anthropopathisch, indem diese Naturwesen menschliche Empfindung haben, menschliche Stimmung verkörpern.

Die Vorstellung des Phantasiewesens ist hier das Mittel, um zu jenem Gefühl zu gelangen — nicht eine kausal scheinende Vorstellung zu einer körperlich realen Empfindung, sondern eine adäquate Vorstellung für das Gefühl. — Das „Adäquatsein" beruht hier auf einem fühlbaren, wenn auch nicht immer verstandesmäßig erklärbaren, tatsächlichen Verhältnis der Wesenheiten der dargestellten Dinge zu unserer Wesenheit und die Vorstellung ist nicht Maske, sondern Symbol. Es ist das Wesen der Poesie, das in diesem Adäquatsein liegt, etwas kaum Anzudeutendes, das ich am liebsten mit den Worten von Matthew Arnold geben möchte (*Critical Essays*, *Maurice de Guérin*, p. 51): „*The grand power of poetry is its interpretative power; by which I mean, not a power of drawing out in black and white an explanation of the mystery of the universe, but the power of so dealing with things as to awaken in us a wonderfully full, new, and intimate sense of them, and of our relations with them. When this sense is awakened in us, as to objects without us, we feel ourselves to be in contact with the essential nature of those objects, to be no longer bewildered and oppressed by them, but to have their secret, and to be in harmony with them; and this feeling calms and satisfies us as no other can. Poetry, indeed, interprets in another way besides this; but one of its two ways of interpreting, of exercising its highest power, is by awakening this sense in us. I will not now inquire whether this sense is illusive, whether it can be proved not to be illusive, whether it does absolutely make us possess*

the real nature of things; all I say is, that poetry can awaken it in us, and that to awaken it is one of the highest powers of poetry. The interpretations of science do not give us this intimate sense of objects as the interpretations of poetry give it; they appeal to a limited faculty, and not to the whole man. It is not Linnaeus or Cavendish or Cuvier who gives us the true sense of animals, or water, or plants, who seizes their secret for us, who makes us participate in their life; it is Shakespeare, with his

„daffodils
That come before the swallow dares, and take
The winds of March of beauty";

it is Wordsworth, with his

„voice . . . . heard
In spring-time from the cuckoo-bird,
Breaking the silence of the seas
Among the farthest Hebrides";

it is Keats, with his

„moving waters at their priestlike task
Of cold ablution round Earth's human shores."

Wie alles auf dieses Gebiet Bezügliche, das weniger dem diskursiven Denken als der Intuition zugänglich ist, müssen auch diese Ausführungen des feinfühligen Kritikers cum grano salis genommen werden; aber in diesem Sinne hat wohl jeder echte Dichter sich bemüht, den Dingen ihr Geheimnis zu entreißen, und jeder hat, nach der Verschiedenheit seiner Individualität, uns einen Schlüssel hinterlassen zur Wesenheit der Dinge. Welträtsel gibt es für den Dichter so gut wie für den Philosophen; aber anders stellen sie sich in ihm dar, eine andere Lösung findet er. Für ihn heißt es:

Thanks to the human heart by which we live,
Thanks to its tenderness, its joys, and fears,
To me the meanest flower that blows can give
Thoughts that do often lie too deep for tears.
(Wordsworth: *Ode on Immortality.*)

und er löst seine Welträtsel auf eigene Art, denn:

> Ist nicht der Kern der Natur
> Menschen im Herzen —

Nach der Art, wie ein Dichter diese Aufgabe erfaßt, charakterisiert er sich selbst; er kann dabei auf doppelte Art verfahren, wie Matthew Arnold erklärt (*Critical Essays* III 71): *„I have said that poetry interprets in two ways; it interprets by expressing with magical felicity the physiognomy and movement of the outward world, and it interprets by expressing, with inspired conviction, the ideas and laws of the inward world of man's moral and spiritual nature. In other words, poetry is interpretative both by having natural magic in it, and by having moral profundity. In both ways it illuminates man; it gives him a satisfying sense of reality; it reconciles him with himself and the universe. . . . . Shakespeare interprets both when he says,*

> „Full many a glorious morning have I seen
> Flatter the mountain-tops with sovran eye";

and when he says,

> „There's a divinity that shapes our ends,
> Rough-hew them as we will."

These great poets unite in themselves the faculty of both kinds of interpretation, the naturalistic and the moral."

Wo Keats etwas Übersinnliches darzustellen versucht, gelingt es ihm durch Steigerung und Verflüchtigung des Greifbaren, nicht durch Gegensatz zum Sinnlichen. Die nicht direkt darzustellende Majestät des in Zauberkunst tief gelehrten Glaucus erscheint uns in dem Symbol des magischen Mantels (*Endymion* III 194—212):

> . . . and ample as the largest winding-sheet
> A cloak of blue wrapped up his aged bones,

O'erwrought with symbols by the deepest groans
Of ambitious magic; every ocean-form
Was woven in with black distinctness; storm,
And calm, and whispering, and hideous roar,
Quicksand, and whirl-pool and deserted shore,
Were emblem'd in the woof; with every shape
That skims, or dives, or sleeps, 'twixt cape and cape.
The gulphing whale was like a dot in the spell,
Yet look upon it and 't would size and swell
To its huge self; and the minutest fish
Would pass the very hardest gazer's wish,
And show his little eye's anatomy.
Then there was pictured the regality
Of Neptune; and the sea-nymphs round his state,
In beauteous vassalage, look up and wait. —

Traum und Dichtung haben das „zweite Gesicht" gemeinsam, das keltische *„second sight"*; ein erhöhtes gesteigertes Ich, dessen geheimste Regungen uns plötzlich anschaulich werden, löst sich gleichsam objektiv von uns ab; es entwickelt sich eine wunderbare Feinfühligkeit, eine den physikalisch-physiologischen Gesetzen Hohn sprechende Wahrnehmungsfähigkeit, ein inneres Sehen und Hören des nicht nur Ungesehenen und Ungehörten, sondern des Unsichtbaren und Unhörbaren selbst und diese Visionen sind vielleicht das Genialste.

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter!

(*Ode on a Grecian Urn* II 1—2.)

Und welche Unendlichkeit des Gefühls und der geahnten Anschauung in dem knappen Ausdruck der Ballade *La belle dame sans merci*, von der Leigh Hunt sagen darf (*Library Edition, by Forman* II, App. XII): *„The unison of the imaginative and of the real is very striking throughout, particularly in the dream. The wild gentleness of the rest of the thoughts and of the music are alike old."*

Mit welch genialer Kraft ist Coelus im *Hyperion* geschaffen, unpersönlich und doch seiend, *the universal space*, der da spricht:

— I am but a voice,
My life is but the life of winds and tides
(*Hyperion* I 340—341.)

ein Elementardasein wie Shelleys Spirit of Nature, wenn auch nicht so schwer von symbolisch-moralischem Gehalt, sondern gleichsam durchsichtig klar wie die blaue Luft des Himmels. Die Enthaltsamkeit des geborenen Künstlers spricht aus solchen Schöpfungen. An seine Brüder schreibt er einmal (*Library Edition by Forman* III 99): *„it struck me what quality went to form a man of achievement, especially in literature, and which Shakespeare possessed so enormously — I mean negative Capability, that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason. Coleridge, for instance, would let go by a fine isolated verisimilitude caught from the penetralium of Mystery, from being incapable of remaining content with half knowledge.“* Was nicht direkt vorstellbar ist, wird wenigstens im Gefühlswert adäquat gegeben, wie in dem Vergleich der Sprache der älteren Götter mit der Menschensprache:

Some mourning words, which in our feeble tongue
Would come in these like accents — O how frail
To that large utterance of the early Gods!
(*Hyperion* I 49—51.)

So weiß Keats das Gefühl des Dauernden, Zusammenhängenden, einer Welt mit Vergangenheit und Zukunft zu erwecken und oft nur mit einem einzigen Wort, z. B. *Endymion* I 86—87, die Schilderung eines stillen Waldplätzchens, wo über den Bäumen eine freie Stelle des Himmels sichtbar wird,

Through which a dove
Would *often* beat its wings.

Von seiner Poesie gilt, was er von Kean sagt (*Complete Works* III 230 seq.): „*A melodious passage in poetry is full of pleasures both sensual and spiritual. The spiritual is felt when the very letters and prints of charactered language show like the hieroglyphics of beauty; the mysterious signs of our immortal freemasonry. "A thing to dream of, not to tell!" The sensual life of verse springs warm from the lips of Kean . . . There is an indescribable gusto in his voice, by which we feel that the utterer is thinking of the past and future while speaking of the instance.*" Und so nennt Keats mit vollem Recht seine Muse

unintellectual, yet divine to me
(*Lines to Fanny. Complete Works* III 165.)

Sélincourt in seiner Einleitung zu der Ausgabe von Keats' Gedichten sagt (cf. p. XXXI), daß Keats' Freude an den sinnlichen Eindrücken nicht seinem ganzen Wesen entsprach, sondern eine Flucht vor dem Brüten seiner Gedanken darstellt; etwas Ähnliches könnte man auch aus der Briefstelle herauslesen, wo er klagt, daß er in der Einsamkeit zu lebhaft arbeite und sich in seinen Gedanken verzehre; aber gerade daraus kann man schließen, daß es weniger Gedanken in logischem Fortgang als Vorstellungen mit intensivem Gefühl waren, weil die geistige Ermüdung eher eintritt bei Dingen, die zu stark an unser Gemüt appellieren. Dagegen hat Sélincourt (cf. p. XXXI) unübertrefflich klar geschildert, wie Keats in der Weiterentwicklung seiner auf Empfindung gegründeten Anlage zu einer Art von Gedankenlyrik vordrang, die einen Höhepunkt ihrer Art bezeichnet: „*his feeling for beauty deepened from sensation to emotion, and from emotion to a passion which embraced his whole moral and intellectual being.*" Als auch sein Intellekt, sein Interesse am Abstrakten erwärmt war durch die Ideen der Schönheit und Wahrheit, gelang es ihm, den bloßen

Sensualismus zu überwinden und auf dieser Grundlage auch ein gedankenmäßiges Element zur eigenartigen Geltung zu bringen.

Das gedankliche Element bei Keats.

Rein gedanklich fest gegliedert sind eigentlich nur ein paar seiner unreifen Versuche: das Gedicht *To Hope*, die Epistel an seinen Bruder George usw. Diese sind aber von erschreckender Öde. Da redet er, der gar nicht in dieser Richtung Begabte, die Sprache des achtzehnten Jahrhunderts — es ist ein Nebeneinander gleich unbedeutender Vorstellungen, von denen keine zur vollen Anschaulichkeit durchdringt. Nicht auf diesem Weg lag das Heil des jugendlichen Dichters. Sollen Gedanken zum Stoff der Dichtung werden, so muß der Dichter fähig sein, nicht nur diesen abstrakten Begriffen das Kleid der Sprache überzuziehen, nein, sie auch leiblich neu zu erschaffen, ihnen Vorstellungs- und Gefühlskörper zu geben, sie als seine Kinder, mit dem dichterischen Stempel empfundener Anschaulichkeit, in die Welt hinauszuschicken, die sich meist schon mit ihrem bunten Kleid zufrieden gibt.

Eine solche Kraft wohnte in dem reifen Schiller, etwas Ähnliches vermochte Shelley in seinem *Prometheus Unbound* zu schaffen; aber Keats wendete sich erst zu der Zeit, wo seine dichterische Kraft in einer Abnahme oder Umbildung begriffen war, dem Wissen um seiner selbst willen zu, und auch dann vielleicht nur, um seiner Poesie größeren, allgemeineren Gehalt zu geben. Selbst in seinen reifsten Werken ist der logische Zusammenhang schwach und der Dichter verliert sich gern in Nebenvorstellungen, Assoziationsreihen. Nicht ein gedankliches, sondern ein gefühlsmäßiges Gefüge bilden seine Sonette; ihr Abschluß liegt nicht in einem bedeu-

tenden Gedanken, sondern in einem besonders glücklichen Bild — kein Spiel der Gedanken, sondern eine Modulation der Gefühle mit einer mächtigen Steigerung an den Hauptpunkten — die künstlerische Einheit wird durch die Stimmung gewährleistet, nicht durch logische Zusammengehörigkeit. Dadurch kommt in Keats' Stil etwas Kapriziöses; wie oft tauchen unerwartete Nebenvorstellungen auf, die ins Blaue hinein fortgesponnen werden! Keats' künstlerisches Empfinden macht allerdings gerade aus solchen Stellen häufig die berühmten „*felicities of expression*", die Swinburne und manche andere Moderne ihm nachzuahmen sich bemühen.

In einem Jugendwerk, der *Epistle to Charles Cowden Clarke*, treten diese Eigenschaften besonders hervor, denn wenn in einem Jugendwerk neben der üblichen Nachahmung sich etwas charakteristisch Eigenes findet — sei es sogar ein Mangel —, so gestatten diese Einzelheiten einen Schluß auf die ursprüngliche Begabung viel eher, als die mit kritischem Geist geschriebenen, abgeklärteren Werke. So in dem Anfang der erwähnten Epistel. Es wird da ein Schwan geschildert:

He slants his neck beneath the waters bright
So silently, it seems a beam of light

— die Vorstellung scheint hier erschöpft; aber gerade das Poetische derselben folgt erst unerwartet in einem Enjambement:

Come from the galaxy,

wodurch das *silently* in einer besonders stimmungsvollen Beleuchtung erscheint.

Es ist bezeichnend, daß unter den Gedichten, die 1817 veröffentlicht wurden, fast nur Anfänge, Versuche, Fragmente sind. Die Komposition, die Gliederung war Keats' schwache Seite. Erst in *The Eve of St. Agnes* gibt er uns eine durchgeführte, abgerundete Handlung

eigener Erfindung und auch hier ist die Handlung an sich minimal und zerfällt in ihrer Ausführung in eine Reihe scharf unterschiedener stimmungsvoller Bilder. Die Handlung im *Endymion*, die er als eine Probe seiner Erfindungsgabe bezeichnete, ist verschwommen und ziemlich unbegründet, ohne wirklich logischen Zusammenhang. In *Isabella* entlehnte er die Handlung dem *Decamerone* Boccaccios, in *Lamia* der *Anatomy of Melancholy* von Burton. Stets geschieht die Fortführung und Bewegung der Vorstellungen weniger durch logische Verbindung, durch gleichsam objektive Notwendigkeit, als durch Assoziation vermittelst gleichartiger Stimmungen.

Vergleichen wir mit der Keatsschen Dichtweise ein Sonett Dantes, das bei aller Innerlichkeit und Stimmung dennoch eine geschlossene Reflexion zur Grundlage hat (*Vita Nuova*, Sonetto VI):

Tutti li miei penser parlan d'amore,
e anno illoro si gran varietate,
ch'altro mi fa voler sua potestate,
altro folle ragiona il suo valore,
altro sperando m'aporta dolçore,
altro pianger mi fa spesse fiate:
e sol s'accordano in cherer pietate,
tremando di paura che è nel chore.
Ond 'io non so da qual matera prenda;
e vorrei dire, e non so ch'i' mi dicha:
così mi trovo in amorosa errança;
E se con tutti voi' fare accordança;
convenemi chiamar la mia nemicha,
Madonna la Pietà, che mi difenda.

Wenn Keats reflektierende Elemente in seine Dichtung aufnimmt, so wachsen sie aus einer zum anschaulichen Bild gewordenen Stimmung heraus — sie sind nicht der Stamm, sondern die Blüte. In der *Ode on a Grecian Urn* beschwört er einerseits eine Reihe von Szenen aus dem Leben der Antike herauf, anderseits vergleicht er das plastische Kunstwerk mit dem Leben.

Der Anrufung des Kunstwerks folgen Fragen, die selbst Bild und Antwort sind:

What men or gods are these? What maidens loth?
What mad pursuit? What struggle to escape?
What pipes and timbrels? What wild ecstasy?

Dann setzt die Reflexion ein: das Leben ist zwar wirklich, aber es ist dem Verfall dahingegeben und sein Genuß bringt Übersättigung, während die Kunst, indem sie der Wirklichkeit gegenüber nur ein Scheinleben führt, dafür unendliche und ewige Schönheit gewinnt. Und der Schlußgedanke, die Versöhnung von Leben und Schönheit, wird nicht als Ergebnis dieser Reflexion dargestellt, sondern der Gedanke setzt gleichsam neu ein als Trost für die trübe Stimmung, die bei erneuter Betrachtung des Kunstwerks uns überfallen hat:

Thou, silent form, dost tease us out of thought
As doth eternity: Cold Pastoral!
When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
"Beauty is truth, truth beauty", — that is all
Ye know on earth, and all ye need to know. —

Literatur.

1. The Poetical Works and Other Writings of John Keats edited by H. Buxton Forman. In 4 vols. Reissue with additions and corrections. London 1889.
2. The Complete Works of John Keats edited by H. Buxton Forman. In 5 vols. Gowans and Gray. Glasgow 1900.
3. The Poetical Works of John Keats with a prefatory memoir edited by William B. Scott. London. Routledge's Red-Line Poets.
4. The Poems of John Keats edited with an introduction and notes by E. de Sélincourt. London. Methuen and Co.
5. Poems of John Keats ed. by G. Thorn Drury. With an introduction by Robert Bridges.
6. Life and Letters of John Keats by Lord Houghton. London. Routledge.
7. Keats by Sidney Colvin. English Men of Letters.
8. Keats' Jugend und Jugendgedichte. Von J. Hoops. Englische Studien Bd. 21.
9. The English Poets by James Russell Lowell. Leipzig. The English Library.
10. Matthew Arnold's Essays. London. Dent.
11. Matthew Arnold: On the Study of Celtic Literature. London 1867.
12. W. A. Read: Keats and Spenser. Heidelberger Dissertation 1897.
13. Keats' Hyperion. Englische Textbibliothek Nr. 3. Mit Einleitung herausgegeben von J. Hoops. Berlin 1899.
14. Biese: Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit. Leipzig 1888.
15. Chambers' Cyclopedia of English Literature. 3 vols. London 1906.
16. The Poetical Works of John Keats ed. by William T. Arnold. London 1888. With an Introduction.

17. Life of John Keats by William Michael Rossetti. London 1887 (Great Writers).
18. L. Winstanley: Shelley as nature-poet. Englische Studien Bd. 34 S. 17—52.
19. Jonas Cohn: Allgemeine Aesthetik. Leipzig 1901.
20. W. Wundt: Grundriss der Psychologie. 3. Auflage. Leipzig 1898.
21. Simmel: Kant und Goethe (Die Kultur, 10. Bd.).
22. Brandes: Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Übersetzt von Strodtmann u. a. Berlin 1906.
23. Carl du Prel: Psychologie der Lyrik. Leipzig 1887.
24. L. Kessler: Das Wesen der Poesie. Leipzig 1889.

Herrn Professor W. Wetz in Freiburg sage ich meinen besten Dank für die gütige Teilnahme, mit der er mich bei der Ausführung meiner Arbeit unterstützte.

BEITRÄGE
ZUR
NEUEREN LITERATURGESCHICHTE
HERAUSGEGEBEN VON
Dr. W. WETZ, O. Ö. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT
FREIBURG I. BR.
I. BAND :: 3. HEFT

DAS
KLASSIZISTISCHE DRAMA ZUR ZEIT SHAKESPEARES

VON

OSKAR BALLWEG



HEIDELBERG 1909
CARL WINTER'S UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG

Verlags-Nr. 851.

Dem Andenken
meiner lieben Eltern gewidmet

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung.

Bei einer näheren Beschäftigung mit Shakespeare und seiner Zeit drängt sich uns die Wahrnehmung auf, daß die durch den großen Dramatiker vertretene Richtung im damaligen englischen Drama durchaus nicht eine unumschränkte Herrschaft ausübte. Die antikisierende Schule, die seit den sechziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts gegen die volkstümliche ankämpfte, hielt sich selbst am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, als schon die Meisterwerke Shakespeares über die Bühne gegangen waren, noch nicht für besiegt. Immer wieder erhob sie stolz ihr Haupt, um mit tiefer Verachtung auf die Dramen der Volksbühne als Erzeugnisse eines barbarischen Geschmackes herabzublicken. Einige Bedeutung kam dieser Richtung schon deswegen zu, weil sie ihre Anhänger in den literarisch gebildeten Kreisen, am Hofe der Königin wie unter den Mitgliedern der Rechtsschulen hatte. Von diesen letzteren waren von den sechziger Jahren an einzelne Versuche gemacht worden, die Tragödie im Stil Senecas wiederzubeleben. Das erste derartige Werk war *Gorboduc* oder *Ferrex and Porrex* von Th. Sackville und Th. Norton, das im Jahre 1561 aufgeführt wurde. Es folgten im Jahre 1567 *Tancred and Gismunda* und 1587 *The Misfortunes of Arthur.* Aber gerade jetzt setzte der gewaltige Aufschwung des Volksdramas ein, das mit Marlowes Tamerlan im Sturm die Herzen des Volkes gewann. Dem Einhalt zu gebieten

versuchte nun ein literarischer Kreis, der sich in Wilton um die Gräfin Pembroke, die Schwester des bekannten Dichters und Staatsmannes Sir Philip Sidney, scharte, und zwar dadurch, daß man dem englischen Volke weitere klassizistische Dramen schenkte. Man wollte sich aber jetzt nicht mehr unmittelbar an Seneca anschließen, wie es die Mitglieder der Juristenschulen getan hatten, sondern es sollte die in Frankreich geschaffene klassizistische Tragödie, die ja dort so große Anerkennung fand, als Vorbild dienen. So wurde im Jahre 1592 unter dem Titel *Marc-Antonie* eine Übersetzung des *Marc-Antoine* von R. Garnier veröffentlicht, welche von der Gräfin Pembroke in Blankversen verfaßt war[1]. Von diesem Zeitpunkt an erschienen im Laufe der nächsten zwanzig Jahre eine ganze Reihe von Tragödien im klassischen Stil, was den Gedanken nahe legt, daß sie Früchte der von Lady Pembroke eingeleiteten Bewegung sind. Ein unmittelbarer Nachkomme des *Marc-Antonie* ist eine weitere Übersetzung einer Tragödie Garniers, *Cornelia*[2], die den bekannten Dramatiker Thomas Kyd zum Autor hatte[3]. Im gleichen Jahre, 1594, veröffentlichte der uns besonders durch seine Sonette bekannte Samuel Daniel die Tragödie *Cleopatra*, der er elf Jahre später *Philotas* folgen ließ. Die erste Tragödie dieses Dichters, der zu dem Kreis der Gräfin Pembroke in enger Beziehung stand, kann, obgleich sie ein Originalwerk ist, zu den Garniertragödien gestellt

[1] Vgl. Alice H. Luce, *Lady Pembroke.* Mit Abdruck ihres *Mark Antony.* (Heft 3 der *Literarhistorischen Forschungen*, hrsg. von Schick und Waldberg.)

[2] Siehe Th. Kyd's Works ed. F. S. Boas 1901.

[3] Zu diesen Tragödien ist auch die 1598 erschienene *Tragicomedie of the Vertuous Octavia* von Samuel Brandon zu rechnen. Das Werk ist äußerst selten. Es fehlt sogar im Britischen Museum und ist natürlich auch auf einer deutschen Bibliothek nicht zu finden.

werden; dagegen führt uns die zweite zu einer besonderen Gruppe von Dramen über, bei denen neben den allgemeinen Kennzeichen einer klassizistischen Tragödie als besonderes Merkmal eine politisch-philosophische Tendenz hervortritt. Hierher gehören vor allem die Werke des Sir Fulke Greville, des nachmaligen Lord Brooke, und die des Sir William Alexander, späteren Earl of Stirling, zweier Hofleute und Staatsmänner, die im politischen Leben jener Zeit eine Rolle spielten. Von Fulke Greville besitzen wir zwei Tragödien, *Alaham* und *Mustapha*, deren Abfassungszeit schwer zu bestimmen ist, die aber mit großer Wahrscheinlichkeit in den Zeitraum von 1604 bis 1610 zu setzen sind. Sir William Alexander schrieb von 1603 bis 1607 die vier Tragödien: *Darius*, *Croesus*, *The Alexandraean Tragedy* und *Julius Caesar*.

Heutzutage sind diese Werke in Vergessenheit geraten; und wenn man in neuerer Zeit Ausgaben der Werke dieser Dichter veranstaltete[1], so geschah dies am wenigsten ihrer Tragödien wegen. Wie man allgemein urteilt, bieten sie auch nur dem Literarhistoriker ein wirkliches Interesse. Doch mußten sie sich in den gebildeten Kreisen des damaligen England einer großen Beliebtheit erfreut haben; dies beweisen uns nicht nur die Urteile von Zeitgenossen, sondern auch wiederholte Auflagen dieser Werke, besonders der Dramen Daniels und Alexanders. Jeder, der nun in diese Werke einen Einblick genommen hat, wird sich fragen, wie nur die gebildeten Kreise Englands sich für diese Dramen be-

[1] *The complete Works in Verse and Prose of Samuel Daniel* ed. by Alex. B. Grosart in 5 volumes, London 1885. — *The Works of Fulke Greville, Lord Brooke* ed. by Alex. B. Grosart in 4 volumes, London 1870 (in: 'The Fuller Worthies' Library). — *The Poetical Works of Sir William Alexander, Earl of Stirling*, Glasgow 1870.

geistern konnten, dagegen für Shakespeare nur wenige Worte der Anerkennung fanden. Gründe für diese merkwürdige Erscheinung werden sich bei einer eingehenderen Beschäftigung mit der Geschichte dieser Dramengattung ergeben. Dabei wird es vielleicht auch glücken, engere Zusammenhänge zwischen diesen Dramen aufzufinden und festzustellen, ob und inwieweit der von Lady Pembroke gegebene Impuls und damit der Einfluß der klassizistischen Tragödie Frankreichs auf sie gewirkt hat.

Erstes Kapitel.

Rückblick auf die Entwicklung der antikisierenden Tragödie und der literarischen Kritik in England.

Bei einem eingehenderen Studium der Dramen Daniels, Grevilles und Alexanders rückt zunächst die Frage in den Vordergrund: Wodurch war diese Dramengattung in der englischen Literatur vorbereitet? Ein Rückblick[1] auf die Entwicklung der Tragödie klassischen Stils in England und zugleich auf die dramatische Kritik jener Zeit wird die Antwort darauf geben.

Schon längst war der Gedanke, das antike Theater in England wiederzubeleben, eine Lieblingsidee aller derjenigen geworden, die sich für die Poesie der Alten begeisterten. Vor dem Erscheinen der ersten antikisierenden Tragödie waren neben einzelnen Übersetzungen griechischer Tragödien ins Lateinische auch mehrere Übersetzungen lateinischer Dramen ins Englische erschienen; und zwar war es vor allem der römische Tragiker Seneca, dessen Werke man dem englischen Volke zugänglich machen wollte. Daß man unter den Dramatikern, die das Altertum hervorbrachte, gerade ihn besonders schätzte, war ein charakteristischer Zug des Humanismus nicht nur in England, sondern auch in

[1] Vgl. Ward, *A History of English Dramatic Literature,* 2nd ed., London 1899, Bd. I. — W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas,* Buch III: Die Renaissance-Tragödie.



Italien, Frankreich und Deutschland. Für die Würdigung der griechischen Tragiker war man eben damals noch nicht reif, was sich in den Urteilen jener Zeit über die Dramatiker des Altertums deutlich ausspricht. Seneca wurde allenthalben hoch gepriesen, seine Tragödien betrachtete man als tragische Meisterwerke. Einem Äschylos, Sophokles und Euripides stand man dagegen beinahe ratlos gegenüber. So stellt ein bedeutender Kritiker jener Zeit, Scaliger, Seneca weit über die Griechen[1]. In England nenne ich als Lobredner des römischen Dichters besonders Skelton, Webbe, Puttenham und Sidney[2]. Ein Hauptgrund zu dieser Bevorzugung Senecas lag darin, daß man an der glänzenden Rhetorik des Römers und dem Reichtum seiner Werke an moralischen Erörterungen außerordentlich Gefallen fand. Seit der Thronbesteigung der Königin Elisabeth, die ja selbst unter seine Verehrer zu rechnen ist, beschäftigte man sich immer eifriger mit diesem Dichter. Auf die Übersetzungen seiner Tragödien folgten jetzt selbständige Dramen im Stile des römischen Tragikers. Man wollte eben auch in der Muttersprache solche erhabenen Werke tragischer Kunst besitzen. Dem Geschmack der Gebildeten trugen nun Sackville und Norton, Mitglieder des Inner-Temple, Rechnung, als sie *Gorboduc* oder *Ferrex and Porrex* schrieben. In diesen „Inns of Court“, die zu ihren Mitgliedern zahlreiche Söhne vornehmer Eltern zählten, hatte sich allmählich die Sitte eingebürgert, bei festlichen Gelegenheiten Theateraufführungen zu Ehren der Königin zu veranstalten. Man kam damit einem Wunsch Elisabeths entgegen. In einer Proklamation vom Mai 1559 hatte sie die Aufführung von Stücken religiösen oder politischen Inhalts verboten, hatte jedoch hinzugefügt, daß derartige

[1] Vgl. Creizenach a. a. O. Buch III.

[2] Siehe J. W. Cunliffe, *On the Influence of Seneca on Elisabethan Tragedy,* London 1893.

Themata von Leuten von Stand und Bildung behandelt und vor einem würdigen und exklusiven Publikum aufgeführt werden könnten. Eine politische Tendenz verfolgt nun auch die erste englische Senecatragödie[1]. Es sollte darin vor Augen geführt werden, wie dringend notwendig Eintracht und Einigkeit für ein Staatswesen sei. Um die Anspielung auf die damaligen Zustände im englischen Staat deutlich hervorzuheben, wählten die Verfasser einen Stoff aus der altnationalen Geschichte. Diesen dramatisierten sie nun möglichst genau im Stile Senecas[2]. Doch kann von einer sklavischen Nachahmung nicht gesprochen werden, da man die Regeln von den drei Einheiten wenig beachtete.

Trotzdem diese Tragödie von den vornehmen Kreisen mit großem Beifall aufgenommen wurde und manche Aufführungen erlebte, regte dieser Erfolg doch recht wenig zur Nacheiferung an; denn aus den nächsten Jahren ist nur eine Senecatragödie zu erwähnen, die wiederum die gemeinschaftliche Arbeit von Mitgliedern des Inner-Temple war, nämlich *Tancred and Gismunda* aus dem Jahre 1568. Nach einer langen Pause erschien im Jahre 1587 die dritte derartige Tragödie: *The Misfortunes of Arthur*, die von Mitgliedern von Grays Inn verfaßt war. Mit ihr ist die Reihe der aus den Juristengesellschaften hervorgegangenen Tragödien abgeschlossen.

Daß die damalige literarische Kritik in der Vorliebe für die klassizistische Kunst noch weiter ging, läßt sich bei den gelehrten Verfassern solcher Abhandlungen leicht denken. Wie man neuerdings erkannte[3], war der Ein-

---

[1] Vgl. Morley H., *English Writers* VIII, 229.

[2] Siehe Rudolf Fischer, *Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie,* Straßburg 1893, S. 42ff.

[3] J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance,* New-York 1899, S. 282ff. — L. Einstein, *The Italian Renaissance in England,* New-York 1903, Chapt. 8.

fluß der italienischen Kritik in England so stark, daß die englischen Kritiker sich nach ihrem Muster fast ausnahmslos für die Antike begeisterten. Nach einer ersten Periode, die der Rhetorik[1] gewidmet war, wandte man sich der Frage einer Reform der englischen Verskunst zu. Hier ist von Älteren besonders Ascham zu erwähnen, von Späteren Webbe, Puttenham und der Kreis, der sich um Harvey geschart hatte und auch Männer wie Sidney, Dyer und Spenser einschloß[2]. Zur Förderung ihrer Bestrebungen hatten diese letzteren eine eigene literarische Gesellschaft ins Leben gerufen, den Areopag, der in dem von Jean Antoine Baïf zu Paris gegründeten literarischen Bund sein Gegenstück hatte[3]. Von einigen wird auch Fulke Greville zu diesem Kreis gezählt; doch weist Morris Croll[4] nach, daß für diese Annahme keine genügenden Gründe beigebracht werden können. In seinen späteren Jahren war dieser Dichter jedenfalls kein Anhänger der Bestrebungen des Areopags; in der Frage, ob die englischen Dichter antike Versmaße nachahmen sollten, nahm er denselben Standpunkt wie der mit ihm befreundete Samuel Daniel ein, dessen *Defence of Ryme* im Jahre 1603 den Bestrebungen, klassische Metren in der englischen Poesie anzuwenden, den Todesstoß versetzte.

---

[1] L. Coxes *Art or Craft of Rhetoricke* 1524. — Wilsons *Arte of Rhetoricke* 1553. — Aschams *Schoolmaster* 1563—1568.

[2] William Webbe, *Discourse of English Poetry* 1586 [Arbers *Reprints*, Band: Sever and Webbe]. — Puttenham, *Arte of English Poesie* 1589 [Arbers Repr. Puttenhamband]. — Harvey and Spenser, *Three proper, and wittie, and familiar letters* 1580 [in *Elisabethan Critical Essays* ed. Gregory Smith, Oxford 1904, I, 87 ff.].

[3] *Académie de Poésie et de Musique,* gegründet 1570, deren Zweck es war, metrische und musikalische Neuerungen zu popularisieren. Sie war eine Nachahmung der italienischen *Academia della Nuova Poesia.*

[4] Morris W. Croll, *Essay on the Works of Fulke Greville,* Philadelphia 1903.

Vermöge der großen Bedeutung, welche die Kritiker jener Zeit der Frage einer Reform der englischen Dichtkunst vermittelst der Einführung antiker Versmaße beimaßen, wurde die dramatische Kritik ein wenig vernachlässigt. Immerhin kennen wir einige bedeutsame Äußerungen bekannter Kritiker über Natur und Aufgabe der Tragödien. In allen wesentlichen Punkten ist ihre Auffassung auch diejenige sämtlicher Kritiker der Renaissance, d. h. sie ist beeinflußt durch das italienische Drama und die italienische Kritik[1]. Ausgehend von dem Satz des Aristoteles, daß die Tragödie die Nachahmung einer ernsten Handlung sei, hat man, da nach Auffassung der Renaissancekritiker die Würde und der Ernst einer Tragödie durch den hohen Rang der darin auftretenden Personen erreicht wird, die Regel aufgestellt, daß die Hauptpersonen der Tragödien Könige, Prinzen oder sonst hochgestellte Leute sein müssen. Die darin dargestellten Ereignisse sollten bedeutsam und furchterregend, die Sprache erhaben und würdig sein. Genau dieselben Anschauungen finden wir bei den Engländern Puttenham, Webbe, Harrington und Sidney. Ganz besonders betonen sie den lehrhaften Zweck des Trauerspiels. Eine Lehrmeisterin der Könige soll sie sein[2], fordert Sir Philip Sidney in seiner *Defence of Poetry;* er sagt: *The high and excellent Tragedy, that openeth forth the greatest wounds, and sheweth forth the Vices, that are covered with Tissue: that maketh Kings feare to be Tyrants, and Tyrants manifest their tirannical humours: that which stirring the affects of admiration and*

---

[1] Vgl. Symonds, *Shakespeare's Predecessors,* London 1900, S. 174 ff., und J. W. Cunliffe, *Influence of Italian on Early Elisabethan Drama* aus *Modern Philology* IV, 1907.

[2] Diese Bedeutung der Tragödie wurde zuerst in Frankreich von Lazare de Baïf hervorgehoben, der im Jahre 1544 seine Hekubaübersetzung dem König Franz widmete.

commiseration teacheth, the uncertainety of this world and upon how weake foundations guilden roofes are builded[1].

Die Tragödie des Altertums, und vor allem die Senecas empfiehlt er zur Nachahmung. Wie weit diese sich erstrecken soll, läßt sich daraus ersehen, daß er *Gorboduc* tadelt, weil darin die Regeln von der Einheit des Orts und der Zeit nicht beobachtet werden. Doch hat er warme Anerkennung für die erhabene Sprache und die wohltönenden Sentenzen im Stil Senecas, die eine so nützliche Moral in angenehmer Weise lehren. So hoch Sidney von der klassischen Tragödie denkt, so abfällig urteilt er über das volkstümliche Drama der Zeit, da es vor allem durch die Vermischung von Komik und Tragik den ernsten und würdigen Charakter der Tragödie verletze. Sein Eintreten für das klassische Drama trägt ihm von dem schon erwähnten Samuel Daniel ein Lob ein. In der Widmung an die Gräfin Pembroke, die der Tragödie *Cleopatra* vorangeht, preist er ihn als den gewaltigsten Kämpfer gegen den Barbarismus der Zeit.

Eben dieser Sir Philip Sidney, der begeisterte Kämpfer für die klassizistische Tragödie, war nun der Bruder jener Lady Pembroke, die durch ihre Übersetzung des *Marc-Antoine* von Robert Garnier die englischen Klassizisten auf die dramatische Literatur Frankreichs hinwies. Der Einfluß, den Sidney auf seine Schwester ausübte, muß ein nachhaltiger gewesen sein. In dem Kreis zu Wilton, dessen Mittelpunkt er bis zum Jahre 1586 war, suchte sie nach seinem Tode für seine Ideen neue Anhänger zu gewinnen. Sie strebte ihrerseits darnach, durch literarische Betätigung die von ihrem Bruder so eifrig unterstützte klassizistische Bewegung zu fördern. Zum Studium der französischen Literatur

---

[1] Arber, *English Reprints* [Sidney] S. 45.

und speziell der klassizistischen Tragödie, die dort so große Triumphe feierte, war sie sicherlich durch ihn angeregt worden. Philip Sidney war ja auch mit der französischen Literatur gut bekannt. Als er zusammen mit den übrigen Mitgliedern des Areopags die englische Verskunst zu reformieren suchte, stand er unter dem Einfluß von Dichtern und Kritikern wie Ronsard, Sibilet, Pasquier und Pelletier du Mans.

Ein besonderes Interesse mußte bei den beiden Geschwistern die klassizistische Tragödie des damaligen Frankreich erwecken. Hier sahen sie ja, wie dieselbe Tragödie, die sie ihrem Vaterlande wünschten, große Erfolge erzielte. Nachdem dort Etienne Jodelles *Cléopatre captive* im Jahre 1552 als erste der antikisierenden Tragödien mit gewaltigem Beifall aufgenommen worden war, folgten eine ganze Reihe junger Dramatiker den Spuren des Reformators der tragischen Bühne Frankreichs, so Jean de la Peruse, Jaques Grévin, Jaques de la Taille und Gabriel Bounin, bis endlich Robert Garnier als fruchtbarster und begabtester unter ihnen das klassische Theater des sechzehnten Jahrhunderts zu seinem Höhepunkt führte[1]. Der Grund für die günstigere Aufnahme dieser Tragödie in Frankreich ist einesteils in der Verschiedenheit des Volkscharakters zu suchen, andernteils darin, daß in Frankreich eine größere Anzahl begabter Dichter derartige Dramen schrieben. So betont Faguet, daß die Franzosen besonders deshalb an Seneca Gefallen finden mußten, weil er ihrem Geschmack am Moralisieren und ihrer Vorliebe für glänzende Deklamationen entsprach[2].

Diese vielversprechende Entwicklung der franzö-

[1] Über die Entwicklung dieser Tragödie in Frankreich siehe E. Faguet, *La tragédie française au seizième siècle,* Paris 1894.

[2] Sénèque est à la fois moraliste et orateur; à ces deux titres il devait nous plaire. Faguet S. 41 ff.

sischen Tragödie im Stile Senecas muß nun in Lady Pembroke und ihren Freunden die Hoffnung wachgerufen haben, daß eine Nachahmung dieser Tragödie in englischer Sprache bei den literarisch Gebildeten Englands denselben Beifall erringen werde. Die Gräfin hatte ja deshalb eine Übersetzung eines Stückes des so berühmten Garnier, des *Marc-Antoine*, verfaßt, der im Jahre 1578 erschienen war. Es ist zwar keines seiner bedeutenderen Werke; ebenso wie die übrigen Tragödien der ersten Periode seines Schaffens ist es ein Deklamationsdrama, leer an Handlungen und voll von endlosen Reden. Seine Übersetzung ins Englische scheint günstig aufgenommen worden zu sein. Drei Jahre nach der Veröffentlichung (1593) mußte eine Neuauflage veranstaltet werden.

Der Beifall, den man ihr reichlich zollte, und die Huldigungen, die ihr sogar die bedeutendsten Dichter damals und später darbrachten, mögen zum Teil in persönlichen Rücksichten begründet gewesen sein. Lady Pembroke hatte sich dadurch ein großes Verdienst um die Literatur erworben, daß sie aufstrebenden Talenten eine gütige Patronin war. In dem berühmten Kreis zu Wilton, dessen Haupt sie nach dem im Jahre 1586 erfolgten Tode ihres Bruders war, verkehren zu dürfen galt als eine große Ehre. Mancher suchte ihr daher eine Artigkeit zu erweisen, um so ihre Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Mit Freuden wird sie es jedenfalls begrüßt haben, daß im Jahre 1594 Thomas Kyd, der bekannte Verfasser der *Spanish Tragedy*, eine Übersetzung der Tragödie *Cornelia* von Garnier herausgab. Trotzdem dieses Stück das schwächste des französischen Autors ist, erlebte auch Kyds Übersetzung eine Neuauflage, so daß er, durch diesen Erfolg angeregt, die Übertragung einer weiteren Tragödie Garniers, der *Porcie*, ankündigte; doch wurde er durch den Tod an seinem Vorhaben gehindert. Weitere Übersetzungen französischer Tragödien



hat die von Lady Pembroke gegebene Anregung nicht gezeitigt, wohl aber entstand unter ihrem Einfluß ein Originalwerk, die *Cleopatra* Samuel Daniels, mit der wir uns jetzt zu befassen haben werden.

Zweites Kapitel.

Samuel Daniel.

Samuel Daniel wurde schon im Alter von zwanzig Jahren in den Kreis zu Wilton eingeführt[1]. 1562 oder 1563 als Sohn eines Musiklehrers nahe bei Taunton in Somersetshire geboren, besuchte er vom Jahre 1580 an die Universität Oxford, die er 1583 verließ, ohne einen Grad erlangt zu haben. Auf das, was er auf der Universität gelernt hat, scheint er nicht viel Gewicht gelegt zu haben; denn wie er selbst sagt, war die beste Schule, die er besuchte, der Kreis der Gräfin Pembroke zu Wilton. Ihr als seiner Patronin brachte er sein ganzes Leben lang eine dankbare Gesinnung entgegen. Dort wurde er unter ihrem Einfluß ein eifriger Verfechter klassischer Ideen und ein Bewunderer der Tragödie im antiken Stil. Nach Sidneys Vorbild wurde auch er zu einem Kämpfer gegen die barbarischen Volksdramen, die er in seiner *Apology* zu *Philotas* als „müßige Erdichtungen und plumpe Narrheiten" bezeichnet[2]. Als Dichter trat Daniel zum ersten Male im Jahre 1591 vor das Publikum, nachdem er gerade von seiner italienischen Reise zurückgekehrt war. Sein Sonettenzyklus an Delia, dem *The Complaint of Rosamund* beigefügt war, machte

---

[1] Siehe die Biographie Daniels in Grosarts Ausgabe der Werke.

[2] *Seeing with what idle fictions and grosse follies the Stage of this day abused men's recreations.* Vgl. die *Apology* in der Ausgabe der Werke Daniels von Grosart, III, 179.

den Dichter mit einem Schlag berühmt. Von seinen Zeitgenossen wie Spenser, Nash und Harvey wurde er gepriesen. Einer Neuauflage eben dieser Sonette an Delia im Jahre 1594 gab er seine Tragödie *Cleopatra* bei, welche hier zum ersten Male erschien. Schon der Zeitpunkt der Veröffentlichung, zwei Jahre nach dem *Marc-Antonie* und in demselben Jahre mit Kyds *Cornelia*, mag darauf hinweisen, daß dieses Werk auf die Anregung der Gräfin Pembroke hin geschrieben wurde. Aber auch ausdrücklich hebt es der Dichter hervor in einigen Versen der an sie gerichteten Widmung der Tragödie:

> Lo heere the labour which she did impose
> Whose influence did predominate my Muse.
> She, whose cleare brightness had the power t'infuse
> Strength to my thoughts, from whence these motions came,
> Call'd up my spirits from their low repose
> To sing of state, and tragick notes to frame.

Er betont ferner, daß sie ihm auf dieser Bahn vorausgegangen ist: ihr *Marc-Antonie* sollte für ihn das Vorbild seiner Tragödie sein:

> Madam, had not thy wellgraced Antonie
> Who all alone having remained long
> Requir'd his Cleopatra's Company.

Dadurch, daß er ihr nacheifert, hofft er zu ihrem Ruhme beizutragen. Das Versmaß des *Marc-Antonie*, den Blankvers, hat er zwar nicht nachgeahmt; dafür war er ein zu großer Liebhaber des Reims. Seine *Cleopatra* ist in kreuzweis gereimten Vierzeilern abgefaßt. Auf der andern Seite aber geht er so weit in der Nachahmung, daß er aus dem in *Marc-Antonie* behandelten Stoff eine Phase darstellt, und zwar die letzte, den Tod Cleopatras. Da die Handlung erst nach dem Tode des Antonius beginnt, bleibt für die Tragödie nicht mehr viel Stoff übrig. Die gefangene Cleopatra hört, daß Octavius Caesar sie bei seinem Triumphzuge in Rom

mitführen will; um dieser Schande zu entgehen, gibt sie sich den Tod. Diese Armut an Handlung hat Daniels Tragödie mit der von Etienne Jodelle gemein, der *Cléopatre captive,* die im Jahre 1552 zum ersten Male aufgeführt wurde. Auf dies Drama geht Garniers *Marc-Antoine* zurück, nur daß er einen umfangreicheren Stoff in seiner Tragödie verarbeitete. Und nun verfiel Samuel Daniel darauf, den von Jodelle dramatisierten Stoff zur Grundlage seiner *Cleopatra* zu machen.

Hat sich nun Daniel die berühmte Tragödie des französischen Dichters als Vorbild gewählt? Er kann sie entweder durch Lektüre kennen gelernt haben, oder aber hat er auf seiner Reise nach dem Kontinent einer Aufführung dieses bekannten Stückes beigewohnt. Bei einer Vergleichung der beiden Dramen müssen wir vor allem im Auge behalten, daß beide Dichter aus derselben Quelle schöpften, nämlich der Biographie[1] des Antonius von Plutarch, in welcher über Cleopatras Tod ausführlich berichtet wird[2]. Da nun beide Dichter antiken Mustern folgten und vor allem die Regeln von den drei Einheiten zu beobachten suchten, konnte der Aufbau der beiden Stücke sehr leicht ähnlich werden. Vergleichen wir ihre Dramen in dieser Hinsicht, so finden wir aber eine solch weitgehende Übereinstimmung, daß wir mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine Beeinflussung Daniels durch Jodelle schließen dürfen. In andern Punkten treffen wir jedoch auf ziemlich große Unterschiede. Ich möchte hier vorausschicken, daß Jodelles

[1] Daniel schöpfte aus Norths *Plutarch,* der eine Übersetzung des *Plutarch* von Jaques Amyot ist. Da dieser letztere erst 1559 erschien, konnte Jodelle ihn nicht verwertet haben.

[2] Zur Vergleichung wurde herangezogen: *Cléopatre captive* in den *Oeuvres d'Etienne Jodelle* p. Marty-Laveaux, Paris 1868 ff., ferner: *Les Vies des Hommes illustres Grecs et Romains, translatées par Jacques Amyot* 1615, II, 649 ff. (Vie d'Antonius).

Cleopatra einige Eigentümlichkeiten aufweist, die die Werke Garniers nicht mit ihr gemein haben. Die hervorstechendste ist wohl die Stellung des Chors in diesem Drama. Während in den nach dem Vorbild Senecas geschaffenen Tragödien der Chor nur noch die Funktion hat, am Ende eines Aktes allgemein moralische Betrachtungen vorzutragen, die in ganz losem Zusammenhang mit der Handlung stehen, tritt in Jodelles *Cleopatra* der Chor, jedenfalls in Anlehnung an die griechischen Meister, auch innerhalb der Szenen auf und nimmt an der Handlung teil. Ferner sind Jodelles Chorgesänge in Strophen und Gegenstrophen eingeteilt. Endlich hat auch Jodelle in seinen Dialogen kurze Reden und Gegenreden weit häufiger verwendet als Daniel und die französischen Tragiker. Er weicht somit von dem in Frankreich später ausgebildeten Tragödienmuster in mehr als einem Punkte ab. Daniel dagegen schließt sich an dasselbe an. Eine Erklärung dieser Erscheinung sehe ich darin, daß der englische Dramatiker den *Marc-Antoine* von Robert Garnier daneben als dramatisches Vorbild benützt hat.

In der Eröffnung seiner Tragödie verwendet Jodelle das beliebte Mittel der klassischen Tragödie, daß er einen Geist, meist den einer dem Helden nahestehenden Person, auftreten läßt, der kommendes Unglück verkündet. Darauf folgt eine dramatisch belebte Szene, in welcher Cleopatra ihren Dienerinnen erzählt, daß sie von der Geistererscheinung geträumt habe. Was bringt uns nun dafür der erste Akt der englischen Tragödie? Ein langatmiges Selbstgespräch der ihr Geschick beklagenden Königin. Das Vorbild dazu wird Daniel wohl in Garniers *Marc-Antoine* gefunden haben, wo in gleicher Weise Marcus Antonius in einem langen Monolog über das ihm zugefallene Los klagt. Daniel hat also anscheinend hier die jüngere französische Tragödie nachgeahmt. Seinen Abschluß findet dieser erste Akt durch einen Chor-

gesang, der sich im Anschluß an Cleopatras Selbstanklagen über das Thema verbreitet, daß kein Mensch den Gewissensbissen entrinnen könne. Was die Form anbetrifft, schließt sich der Chor an den Garniers an; eine Teilung wie bei Jodelle ist nicht vorhanden.

Der zweite Aufzug hat uns mit dem Gegenspiel bekannt zu machen, und zwar geschieht dies in einer Unterredung zwischen Octavius Caesar und Proculeius. Letzterem ist es nach langen Bemühungen gelungen, zu der Königin Zutritt zu erlangen, und er trägt nun dem Kaiser ihre Bitten vor, die darauf hinausgehen, daß er sie und ihren jungen Sohn Caesario begnadige und ihr erlaube, am Grabe des Antonius zu opfern. Da aber Caesar argwöhnt, daß diese plötzliche Gefügigkeit nur Verstellung sei, will er sich persönlich von dem Stand der Dinge überzeugen. Die Form des Dialogs bringt einen weiteren Beweis dafür, daß Daniel sich eng an *Marc-Antoine* angeschlossen hat. Zunächst geht das Zwiegespräch in einem Wechsel von längeren Reden vor sich; Reden und Antworten werden allmählich kürzer, bis endlich, als das Gespräch belebter geworden ist, die Stichomythie in der antithetischen griechischen Manier eintritt. Zugleich werden hier die kreuzweisen Reime durch Reimpaare ersetzt. Als Beispiel mag folgende Stelle dienen:

Caesar: But dost thou thinke she will remaine so still?
Proculeius: I thinke, and doe assure my selfe she will.
Caesar: Ah private men sound not the hearts of princes,
Whose actions oft beare contrary pretences.
Proculeius: Why, 'tis her safety to come yeeld to thee.
Caesar: But 'tis more honour for her to go free.
Proculeius: She may thereby procure her children's good.
Caesar: Princes respect their honour more then blood.
Proculeius: Can Princes powr dispence with nature than?
Caesar: To be a Prince, is more then be a man.
A private man may yeeld and care not how,

But greater hearts will breake before they bow,
And sure I thinke sh' will never condiscend,
To live to grace our spoiles with her disgrace.

Eine derartige Reihe von Wechselreden bildet immer den Höhepunkt eines Dialogs. Das Gespräch wird dann wieder ruhiger, und die anfängliche Form längerer Reden kehrt wieder.

Dieses Abwechseln von langen Reden mit Stichomythien, das in regelmäßiger Weise vor sich geht, trifft man in fast allen Szenen an; das Vorbild hierfür ist wiederum bei Garnier zu suchen, der sich besonders in seinen ersten Tragödien an dieses Schema gehalten hat.

Nachdem der Chor über die Unersättlichkeit der menschlichen Wünsche Betrachtungen angestellt hat, wird der dritte Aufzug durch ein Gespräch zwischen zwei ägyptischen Philosophen, Arius und Philostratus, eröffnet[1]. Letzterer weiß seinem Freunde Arius, der bei Octavius in Ehren steht, dafür Dank, daß er ihm die Gnade des mächtigen Feldherrn verschafft hat. Die beiden Freunde philosophieren dann über den Unbestand alles irdischen Glückes und beklagen die Lage des Staates. Die wichtigste Szene dieses Aktes ist die darauf folgende; sie bringt das schon angekündigte Zusammentreffen von Octavius Caesar mit Cleopatra. Unterwürfig erfleht die gebeugte Königin ein mildes Schicksal von dem Sieger; als sie ihm nun ihre Schätze ausliefern will, beschuldigt sie ihr Diener Seleucus, einige Kostbarkeiten zurückbehalten zu haben. Cleopatra, über die verräterische Geschwätzigkeit dieses Mannes aufgebracht, gibt dies zu, kann jedoch Octavius gegenüber als Entschuldigung vorbringen, daß sie diese Schätze als Geschenke für Livia und Octavia bestimmt habe, um durch ihre Fürbitten völlige Verzeihung zu erlangen. Unser Dichter hat hier

[1] Aus Plutarch, Leben des Antonius S. 722.



die Angabe Plutarchs[1], daß Cleopatra Seleucus bei den Haaren nahm und ihm mehrere Faustschläge ins Gesicht gab, nicht beachtet; wohl aber finden wir sie bei Jodelle dramatisiert. Daniel hat mit Absicht diesen leicht komisch wirkenden Zug vermieden, da in der klassizistischen Tragödie Englands, wie Sir Philip Sidney betont, dafür kein Platz war.

Durch das unglückliche Geschick der Königin ist Caesars Günstling Dolabella, der der Unterredung beigewohnt hat, tief gerührt. Als er nach dem Weggang Cleopatras diese in begeisterten Worten preist, warnt der Kaiser ihn vor den Netzen dieses Weibes. Er läßt sich von ihr nicht berücken; von seinem Entschluß, sie als Gefangene nach Rom zu senden, wird er nicht abgehen. Auf diesen Dialog folgt der Chor, der über das Wirken der unerbittlichen Nemesis philosophiert.

Anscheinend um seinen vierten Akt in die Länge zu ziehen, schiebt unser Dichter einen Dialog zwischen Seleucus und Rodon[2] ein, der auf den Gang der Handlung absolut keinen Einfluß ausübt. Die beiden erzählen sich ihre Verrätereien gegenüber ihrer Herrin. Seleucus empfindet tiefe Reue darüber, daß er alle Geheimnisse seiner Königin Octavius mitgeteilt hat, um von ihm belohnt zu werden. Doch Rodon hat noch viel mehr Grund, sich selbst zu verachten; denn er hat den ihm von Cleopatra anvertrauten Sohn den Schergen des Caesar ausgeliefert, statt mit ihm, wie die Königin befahl, nach Indien zu flüchten.

Kaum hat Rodon seine überaus lange Erzählung beendigt, als Cleopatra auftritt, um am Grabe ihres Geliebten Antonius zum letzten Male zu opfern. Von

[1] Vgl. *Vie d'Antonius* (Amyot) S. 724.

[2] Daniel hat diese Gestalt aus Plutarch. In Jodelles Tragödie tritt sie nicht auf.

Dolabella hat sie erfahren, daß sie in kurzem nach Ror
geschickt werden wird; so muß sie also, um der Schmac
zu entgehen, zum Selbstmord ihre Zuflucht nehmen. De
auf diesen Monolog folgende Chor stellt über den Wechse
alles irdischen Glücks Betrachtungen an.

Der letzte Akt besteht, wie fast in allen klassi
zistischen Tragödien, aus lauter Erzählungen. Da abe
der Bericht vom Tod der Cleopatra nicht ausreicht, ur
einen Aufzug zu bilden, läßt Daniel in der ersten Szen
seines letzten Aktes nochmals Dolabella auftreten, desser
Diener Titius ihm genau den Eindruck schildern muß
den sein Brief auf die Königin gemacht hat. Die zweit
Szene bringt dann die ausführliche Erzählung der Kata
strophe, indem ein Bote dem Chor die näheren Umständ
mitteilt[1]. Hier zum ersten Male darf der Chor inner
halb einer Szene sich äußern. Wie in vielen Tragödier
klassischen Stils fällt ihm die Aufgabe zu, den Berich
des Boten anzuhören und mit Klagen zu begleiten. Di
Einwürfe, die der Chor meist in Gestalt von Sentenzer
macht, wahren der Szene noch knapp den Charakte
eines Dialogs. Die Erzählung des Nuntius, wie über
haupt alle epischen Berichte bei Daniel, sind lang ge
dehnt, doch wirken sie der anmutigen Sprache de
Dichters wegen nicht ermüdend. Dem Boten war e
gelungen, durch die Wachen zu dringen und in einen
Korbe gut versteckt zwei Nattern zu der Königin zu
bringen, die sie sich gewünscht hatte. Freudig hatt
sie die Tiere begrüßt, die ihr den ersehnten Tod geber
sollten:

O rarest beast, saith she, that Affrick breedes,
How dearely welcome art thou unto me?
Better then Death, Death's Office thou dischargest
That with one gentle touch canst free our breath:

[1] Daniel hat alle Angaben Plutarchs genau beachtet.

And in a pleasing sleepe our soule inlargest,
Making ourselves not privy unto death.
If Nature err'd, O then how happy error,
Thinking to make thee worst, she made thee best:
Sith thou best freest us from our lives worst terror,
In sweetly bringing soules to quiet rest.

Mutig war die Königin, und mit ihr ihre getreuen Dienerinnen, in den Tod gegangen. Nach dem Bericht setzt ein Chorgesang ein, der über das unglückliche Schicksal Ägyptens klagt, und beschließt damit die Tragödie.

Die Besprechung des Stücks wird gezeigt haben, wie eng sich Daniel in manchen Punkten an Garniers *Marc-Antoine* anschließt, wie er seine Führung der Szenen kopiert und seinen Chor übernimmt, wie sich überhaupt die *Cleopatra* mit ihrer Fülle epischer Szenen und ihrem Überwiegen des rhetorischen Elements als eine getreue Nachahmung des französischen Deklamationsdramas erweist. Jodelles Tragödie hat der unseres Dichters den allgemeinen Verlauf der Handlung geliefert, wobei Daniel der gemeinsamen Quelle, der Lebensbeschreibung des Antonius von Plutarch, weit genauer folgte als der französische Tragiker.

Unser Stück scheint keinen besonders großen Erfolg erzielt zu haben, wenn man dies aus der geraumen Zeitspanne bis zum Erscheinen der zweiten Tragödie Daniels schließen darf. *Philotas* wurde im Jahre 1605 zum ersten Male veröffentlicht. Im gleichen Jahre wurde diese Tragödie nochmals herausgegeben, und zwar zusammen mit *Cleopatra* und dem so bewunderten *Complaint of Rosamund*. Einer weiteren Ausgabe vom Jahre 1607 war eine Rechtfertigungsschrift beigefügt, um die Beschuldigung abzuwehren, daß die Handlung in *Philotas* auf die bekannte Verschwörung des Grafen Essex anspiele.

Die Gründe, die Daniel hier und in einem bisher ungedruckten Brief[1] an den befreundeten Grafen von Devonshire für seine Schuldlosigkeit anführt, werfen auch ein Licht auf die Entstehung der Tragödie. Schon im Jahre 1600 begann danach Daniel sein Werk für eine Privataufführung in Bath zu schreiben. Um diese Zeit hatte aber die Verschwörung des Grafen Essex noch nicht begonnen. Wie aus dem eben erwähnten Brief deutlich hervorgeht, hat Daniel dieses Drama für die Bühne geschrieben und, was besonders wichtig ist, aufführen lassen. In seiner *Apology* erwähnt der Dichter, daß er durch ein Drama *Philotas*, das einer seiner Freunde mit Namen Lateware für eine Aufführung im St. John's College zu Oxford geschrieben habe, zur Dramatisierung dieses Stoffes angeregt worden sei. Die Art und Weise, wie Daniel diese bekannte Geschichte von Alexander und Philotas dramatisch verarbeitet, wird uns zeigen, daß er sich von der Manier der klassizistischen französischen Tragiker ziemlich entfernt.

Diese zweite Tragödie unseres Dichters muß aus anderen Verhältnissen heraus erklärt werden. Im Jahre 1605 hatten sich seine äußeren Verhältnisse wesentlich verändert. Nachdem er im Jahre 1600 bei der bekannten Lady Clifford eine Hauslehrerstelle angenommen hatte und dort zwei Jahre geblieben war, hören wir drei Jahre später wieder von ihm, als er aus Anlaß der Thronbesteigung Jakobs von Schottland diesem seine *Panegyricke Congratulatorie* widmete, wie dies übrigens viele Dichter jener Zeit taten, um die Gunst des Königs und der Hofkreise zu erlangen. Es berührt uns bei der Lektüre der Verse unseres Dichters angenehm, daß in

[1] Dessen Mitteilung ich Herrn Professor Charles William Wallace verdanke, der bei seinen Nachforschungen über die englischen Kindertruppen um 1600 neben zwei interessanten Shakespearefunden auch diesen Brief entdeckte.

einer Zeit wo viele derartige Begrüßungsgedichte nur Schmeicheleien für den König enthielten, sein Gedicht von seinem mannhaften Sinn Zeugnis ablegt. Freimütig warnt er den Herrscher vor Ruhmsucht und zügellosem Ehrgeiz; alle die Gefahren, denen ein Fürst besonders ausgesetzt ist, alle die schweren Pflichten, die dessen Beruf mit sich bringt, führt er dem neuen Herrscher Englands vor Augen. Wenn Samuel Daniel seinem Gedicht eine lehrhafte Tendenz gibt, so folgt er darin anderen mit dem Hof verbundenen Dichtern nach, die es als eine ihrer schönsten Aufgaben betrachteten, ihrem königlichen Herrn Ratschläge und Lehren in literarische Form gekleidet zukommen zu lassen. Diese Freiheit nahmen sich die Berater des Königs, wie z. B. Fulke Greville und William Alexander. Daniel befand sich nun allerdings nicht in einer hohen Staatsstellung, wie sie diese Männer bekleideten. Dafür hatte er aber, vielleicht durch Vermittlung der Gräfin Pembroke, zu den höfischen Kreisen Zutritt erlangt. Es wird behauptet, daß er noch unter Elisabeth zum Poeta laureatus ernannt wurde, doch lassen sich keine sicheren Beweise dafür anführen. Jedenfalls muß er aber von der Thronbesteigung Jakobs an in vertrautem Verkehr mit der königlichen Familie gestanden haben. Daniel war besonders bei der Königin Anna sehr beliebt, die an seiner Unterhaltung und an seinen Dichtungen großen Gefallen gefunden haben soll. Ein Zeichen der Gunst des Königs war, daß man ihn im Jahre 1604 zum Licensor of Plays ernannte. Von Zeit zu Zeit beauftragte man ihn, die Hoffestlichkeiten durch seine Dichtung zu verherrlichen; davon zeugen seine Maskenspiele wie *The Vision of the twelve Goddesses* (1604), *Tethy's Festival* (1610) und seine Pastoralkomödien *The Queene's Arcadia* (1606) und *Hymen's Triumph* (1615). Bald befand sich Daniel als Hofdichter in einer angesehenen Stellung, um

derentwillen er oft beneidet und angefeindet wurde. Aus dieser Zeit stammt nun die zweite Tragödie des Dichters, *Philotas*. Die veränderten Verhältnisse geben diesem Werk einen besonderen Charakter. Daniel schrieb jetzt sein Werk nicht mehr allein aus Begeisterung für die Wiederbelebung des antiken Dramas; jetzt dachte er vor allem an die Bedeutung der Tragödie als einer Lehrmeisterin der Könige. Darum legt er auch in einer Epistel, mit der er seinen *Philotas* dem Kronprinzen widmet, seine Absicht dar, dem zukünftigen Herrscher von England durch Vorführung lehrhafter Beispiele den rechten Weg für seine Herrscherlaufbahn zu zeigen. Wie er hervorhebt, will er mit dieser Tragödie beweisen, daß er aufrichtig um das Wohl des Königs und um die Ruhe und Einigkeit des Staates besorgt ist. Eine Bemerkung in der Epistel zeigt uns aber, wie wenig hoffnungsfreudig er im Vergleich zu vergangenen Zeiten auf sein Dichten hinblickt; so schreibt er:

Yeeres have done this wrong
To make me write too much and live too long.

Kurz darauf meint er resigniert:

And all our labours are without successe,
For either favour or our vertue failes.

In dieser Äußerung unseres Dichters kommt wohl die Verstimmung darüber zum Ausdruck, daß man ihn nicht mehr so sehr wie früher schätzt[1].

[1] Der Schluß, den Julius Naumann in seiner Rostocker Dissertation über *die Geschmacksrichtungen im englischen Drama* (1900, S. 38) aus diesen Versen zieht, scheint mir nicht berechtigt. Er glaubt in diesen Zeilen die Resignation Daniels und derjenigen Dichter zu sehen, die das antikisierende Drama nach französischem Vorbild in England einzuführen suchten, dabei aber zu der Einsicht kamen, daß all ihre Bemühungen von keinem Erfolg gekrönt waren. Eher möchte ich aus des Dichters Worten seinen Verdruß über die wachsende Rivalität von Drayton, Ben Jonson und William

Die Tragödie *Philotas*, deren vorherrschendes Versmaß neben dem Blankvers der aus *Cleopatra* bekannte kreuzweis gereimte Vierzeiler ist, weist schon zu Beginn der Handlung eine bemerkenswerte Abweichung von der früheren Form, und zwar eine sehr glückliche auf. Die Exposition wird nicht mehr in einem meist langweiligen Monolog, sondern in einem Zwiegespräch zwischen Philotas und seinem Vertrauten gegeben. Ferner muß es als ein Fortschritt bezeichnet werden, daß wir sofort in medias res geführt werden. Der Dichter will eben die dramatische Wirkung nicht mehr missen. So beginnt die erste Szene damit, daß Philotas einen an ihn gerichteten Brief seines Vaters Parmenio vorliest. Mit den Worten: *Make thy selfe lesse, Philotas, then thou art!* fängt der Vater seine eindringlichen Ermahnungen an. Vor Selbstüberhebung und Prahlerei soll er sich vor allem hüten. Der Vertraute des Philotas, der Philosoph Callisthenes, läßt ebenfalls seine warnende Stimme vernehmen. Als Philotas, auf seine getreue Anhängerschaft pochend, ihm stolz erklärt, daß er sich nie zu unwürdiger Kriecherei vor Alexander verstehen würde, rät der Weise ihm ab, gegen den Strom zu schwimmen, und schließt seine Mahnungen mit den Worten:

Tush, tush, my Lord, thinke not of what were fit:
The world is govern'd more by forme, then wit.
He that will fret at Lords, and at the raine,
Is but a foole, and grieves himselfe in vaine.
Cannot you Great men suffer others to
Have part in rule, but must have all to do?
Now good my Lord, conforme you to the rest,
Let not your wings be greater then your nest!

Alexander herauslesen. Denn es wäre doch sonderbar, wenn trotz dieser angeblichen Mutlosigkeit zwei Vertreter dieser Richtung, Fulke Greville und William Alexander gerade um diese Zeit ihre Dramen geschrieben hätten.

Callisthenes läßt hierauf Philotas allein, den die Ansichten des Philosophen durchaus nicht von der Unangebrachtheit seines Verhaltens haben überzeugen können. In einem Selbstgespräch, aus dem stolze Verachtung der Ratschläge der Weisen spricht, wird er durch einen Boten unterbrochen, der ihn zum König ruft. Schon will er der Aufforderung nachkommen, als Ceballinus ihm entgegentritt, um ihm eine gegen Alexanders Leben gerichtete Verschwörung zu enthüllen. Mit der Zusicherung des Philotas, den Verrat Alexander mitzuteilen, schließt diese erste Szene, die so recht gezeigt hat, daß von dem regelmäßigen Szenenbau in *Cleopatra* wenig mehr zu merken ist. Daß Daniel jetzt eine stärker bewegte Handlung bevorzugt, ist sicherlich auf den Einfluß des Volkstheaters zurückzuführen, dem er manches hat entnehmen müssen, um sein Drama bühnenfähig zu machen.

Die Exposition wird in der zweiten Szene, einem Gespräch zwischen den Courtisanen Antigona und Thais, fortgesetzt. Zugleich finden sich hier schon die Anfänge der Intrige. Die Griechin Thais, die es der gefangenen Perserin Antigona nie verzeihen kann, daß sie die Geliebte des berühmten Feldherrn Philotas ist, entlockt ihrer ahnungslosen Rivalin Geheimnisse, die den prahlerischen Mann vor dem König bloßstellen können. Die Griechin empfindet eine dämonische Freude darüber, daß sie sich an dem verhaßten Mann, der ihre Liebe verschmäht hat, rächen kann. In einem Endmonolog spottet sie über die Torheit großer Männer, die ihre ehrgeizigen Pläne der Geliebten mitteilen. Als Abschluß der Aufzüge benützt Daniel auch in dieser Tragödie den Chor; doch bringt er eine Neuerung in der Form; während in *Cleopatra* die Chöre nach dem Vorbild Garniers teils in dreifüßig, teils in vierfüßig jambischen Versen mit verwickelter Reimfolge abgefaßt sind, wird in allen

Chören des *Philotas* der jambische Vers mit fünf Hebungen angewandt. Dieser Chor klagt über das dem allzu leidenschaftlichen und freimütigen Philotas bevorstehende Schicksal.

Diese Besorgnis um den Helden ist berechtigt; denn seine Gegner haben mit aller Macht an seinem Sturze zu arbeiten begonnen. In einer Beratung Alexanders mit seinen Vertrauten sucht Craterus den wach gewordenen Verdacht des Königs gegen Philotas dadurch zu schüren, daß er ihm dessen Prahlereien mitteilt. Diese Anklage überzeugt Alexander so sehr von der Schuld seines bisherigen Günstlings, daß er beschließt, unverzüglich, jedoch mit aller Vorsicht, gegen diesen staatsgefährlichen Mann vorzugehen. Einen schlimmen Fallstrick hat sich unterdessen der Held gedreht, indem er die ihm von Ceballinus enthüllte Verschwörung dem König nicht mitgeteilt hat. Als er nun in der zweiten Szene dem Ceballinus gegenüber vorgibt, zu dem Fürsten noch keinen Zutritt erlangt zu haben, geht dieser hin, um durch Vermittlung einer andern Person Alexander zu warnen. Naturgemäß kommt dadurch Philotas in den Verdacht, die Verschwörung zu begünstigen. Mit einer kleinen Episode, die darauf folgt, sucht der Dichter die Handlung zu beleben und zur Charakterisierung seines Helden beizutragen. Ein Sklave teilt Philotas mit, daß er den Befehl, einem befreundeten Hauptmann ein Geldgeschenk zu überreichen, nicht habe ausführen können, da die Geldkoffer leer seien. Sofort gibt der freigebige Feldherr den Befehl, seinen Schmuck in Geld umzusetzen. In dem ausgesprochenen Deklamationsdrama, wie es *Cleopatra* ist, wäre eine derartige Episode nicht auf der Bühne vorgegangen, sondern erzählt worden. Das Streben des Philotas ist, wie aus diesem kurzen Auftritt hervorgeht, darauf gerichtet, sich durch freigebiges Wesen immer mehr Anhänger zu erwerben. Er

glaubt diese jetzt um so mehr nötig zu haben, als er im Verhalten des Königs gegen ihn eine Änderung wahrgenommen hat. In einem kurzen Monolog spricht er die Befürchtung aus, daß seine Feinde ihn bei seinem Herrn angeschwärzt haben. Unterdessen ist sein erbittertster Widersacher bemüht, weiteres Beweismaterial für die Schuld des gehaßten Rivalen beizubringen. In der dritten Szene sucht er Antigona durch Drohungen zu weiteren Aussagen über ihren Geliebten zu bewegen. Doch beschließt diese, Philotas nicht zu verraten. Darauf folgt der Chorgesang, der vor den schlimmen Folgen des Ehrgeizes warnt und auf die Gefahren hinweist, die eine hohe Stellung mit sich bringt.

Bei Beginn des dritten Aktes ist die Verschwörung dem König verraten und zwar durch seinen Bedienten Metron, an den sich Ceballinus gewandt hat; unter den gegebenen Umständen muß der Verdacht der Mitschuld sofort auf Philotas fallen. Alexander ist von der Undankbarkeit seines Günstlings schmerzlich berührt und bricht in die Klagen aus:

Who would have thought one, whom I held so neere,
Would from my safety have been so farre off,
When most it should and ought import his care,
And wherein his allegiance might worke proofe.
Of those effects my favours had deserv'd,
And ought t'have claim'd more duty at his hands,
Than any of the rest? But thus we are serv'd,
When private grace out of proportion stands,
And that we call up men from off below,
From th'element of baser property,
And set them where they may behold and know
The way of might, and worke of majesty.

Um völlig Klarheit zu schaffen, befiehlt er, den Hauptverschwörer Dymnus und Philotas herbeizuholen. Letzterer erscheint allein, da sich jener aus Furcht vor

der Strafe den Tod gegeben hat. Nachdem Philotas die Anklagen des Königs gehört hat, verteidigt er sich mit der unschuldigsten Miene in so beredter Weise, daß Alexander in seinem Verdacht irre gemacht wird. Craterus warnt zwar vor Verzeihung:

In faults wherein an aftershame will live,
Tis better to conceale than to forgive.
For who are brought unto the blocke of death,
Thinke rather on the perill they have past,
Than on the grace which had preserv'd their breath;
And more their suffrings than their mercy tast.
He now to plot your danger still may live,
But you his guilt not always to forgive.

Doch ist der Fürst wieder vollständig von der Unschuld des Feldherrn überzeugt. Nach einer Szene, in welcher Antigona der Thais heftige Vorwürfe wegen ihrer Verräterei macht, gibt der Dichter in dem letzten Auftritt des Aktes eine neue Probe von dem unermüdlichen Eifer, mit dem Craterus gegen Philotas Intrigen schmiedet. Indem er Hephästion und Clitus gegenüber vorgibt, daß er nur das Wohl des Königs und des Staates im Auge habe, sucht er sie zu bestimmen, mit ihm zusammen den Sturz des Verräters herbeizuführen, damit man ihm seine Bemühungen nicht als persönlichen Haß gegen diesen auslegen könne. Er bringt die beiden auch zu dem Entschluß, noch an demselben Abend den König zu einer Gewaltmaßregel gegen Philotas zu bestimmen. Anknüpfend an die Äußerung des Craterus, daß das Wohl des Staates den Sturz des Philotas erfordere, stellt der Chor Betrachtungen an über die List der Großen, die ihren persönlichen Haß in die schönen Farben des öffentlichen Wohls kleiden. Der Chor nimmt offenkundig gegen die königlichen Ratgeber Partei, besonders wenn er sich dagegen ereifert, daß diese Großen im Vertrauen auf ihre Macht und die Eifersucht der Fürsten

es allmählich dahin gebracht haben, daß selbst Tapferkeit, Ehre und Güte verdächtigt werden,

So that base vilenesse, idle luxury,
Seeme, safer farre than to do worthily.

Daß es den Bemühungen des Craterus gelungen ist, Alexander von neuem gegen Philotas aufzuhetzen, erfahren wir in dem ersten Auftritt des vierten Aktes, in welchem der Heerführer Attarus dem Sostratus mitteilt, daß Philotas noch in der letzten Nacht auf Befehl des Königs verhaftet worden ist. Heute soll er abgeurteilt werden; diese Gerichtsitzung, die der Dichter geschickt einer wirklichen nachahmt, führt er in der bedeutsamen zweiten Szene vor, die den Höhepunkt der Tragödie darstellt. Nachdem Alexander die Anklage formuliert hat und die Zeugen Metron und Nicomachus ihre Aussagen gemacht haben, erhält der Angeklagte das Wort zur Selbstverteidigung, die er im Wechselgespräch mit Craterus und Hephästion zu führen sucht. Alle Gründe, die er zu seiner Rechtfertigung vorbringt, prallen jedoch wirkungslos an den Ratgebern des Königs ab. Im Gegenteil wird die Stimmung aller Anwesenden gegen ihn immer erregter, so daß zuletzt Stimmen laut werden, die seinen sofortigen Tod verlangen. Diese Szene, die zu einem Umfang von über fünfhundert Versen angewachsen ist, zeigt am deutlichsten, wie wenig Daniel die Regeln der klassizistischen Tragödie respektiert und wie sehr er sich dem Volksdrama nähert. Nicht weniger als zehn Sprecher treten auf, während in *Cleopatra* der Dichter meist nur zwei oder drei Personen in einem Auftritt sprechen läßt, einmal ausnahmsweise vier. Mit dieser neuen Praxis verstößt Daniel ganz gewaltig gegen die bekannte Regel, die von Horaz in seiner *Ars poetica* aufgestellt und von den Kritikern jener Zeit wiederholt eingeschärft wurde, wonach nicht mehr als drei Personen

in einer Szene sprechen sollen. Die große Ausdehnung, welche dieser Auftritt in der Tragödie einnimmt, steht ferner nicht im Einklang mit dem Brauch des klassizistischen Dramas, das im allgemeinen annähernd gleichlange Szenen aufzuweisen hat. Trotz dieser Länge wirkt die Szene nicht ermüdend, da sie der dramatischen Bewegung nicht entbehrt. Entgegen dem Brauch finden wir den Chorgesang diesmal nicht am Ende des Aktes, sondern zu Beginn des nächsten. Eine Eigentümlichkeit weist dieser Chor dadurch auf, daß er aus verschiedenen Elementen zusammengesetzt ist, nämlich aus drei Griechen, welche die drei Stände des Königreichs darstellen, und einem Perser, der die Volksmenge verkörpern soll. Zunächst stellt der Perser einen Vergleich an zwischen Perser- und Griechenkönigen. Nach ihm gleichen sie sich darin, daß sie gefährliche Männer aus dem Wege räumen, nur mit dem kleinen Unterschied, daß der Perser sofort mit dem eigenen Schwert richtet, der Grieche aber die sogenannte Rechtsprechung benützt. Der Sprecher der Griechen sucht diesen Gebrauch einigermaßen zu rechtfertigen; doch als der Perser auf den Widerspruch im Verhalten Alexanders hinweist, der einesteils sich dazu herabläßt, im Gericht mit gewöhnlichen Leuten zusammenzusitzen, andernteils in seiner Selbstüberhebung eben diese Leute als tief unter sich stehend betrachtet, muß der Grieche zugeben, daß dieser Herrscher sich allerdings dadurch, daß er sich als Gott fühlt, die Zuneigung seines Volkes verscherzt habe. Tief beklagt er, daß sich dessen unzähmbarer Ehrgeiz nicht mehr eindämmen läßt, und sieht mit Besorgnis in die Zukunft, die unter einem solchen Fürsten ja doch nur Unzufriedenheit bringen kann. Polidamus und Sostratus treten zum Chor und setzen die begonnene Erörterung der Lage des Staates fort. Alle, die auf der Seite des Philotas stehen, fühlen sich vor Nachstellungen nicht mehr sicher. Polidamus

hat vom König den Befehl erhalten, Parmenio hinterlistig aus dem Wege zu räumen. Obgleich er ein alter Freund von Philotas und dessen Vater ist, muß er den grausamen Auftrag ausführen. In bitterem Tone bemerkt er:

Thus must we do who are enthrall'd to Kings,
Whether they will just or unlawfull things.

Da tritt der Nuntius dazu, der die Nachricht vom Tod des Philotas bringt. Als man nach langen Martern von ihm ein Geständnis seiner Schuld erzwungen hatte, wurde er zusammen mit seinem Freunde Demetrius zu Tode gesteinigt. Außerdem verkündet der Bote den Beschluß, daß alle Anhänger des Philotas verurteilt werden sollen. Der Chor schließt mit einer Klage über die Strenge dieser Maßregel den Akt:

The wrath of kings doth seldome measure keepe;
Seeking to cure bad parts they lance to deepe,
When punishment like lightning should appeare,
To few men's hurt but unto all men's feare.
But all is well, if by the mighty fall
Of this great man, the king be safely freed.

Hier im letzten Akt tritt deutlich hervor, daß der Chor mit Philotas sympathisiert. Nur schwer kann er an die Schuld des Helden glauben. Scharf tadelt er die Härte der gegen Philotas und seine Freunde angewandten Maßregeln; in Craterus und den übrigen Ratgebern sieht er nur ehrgeizige Männer, die durch Vernichtung ihrer Rivalen sich den Weg zu Größe und Macht bahnen. Endlich polemisiert er gegen tyrannische Herrscher, tadelt ihre Selbstüberhebung und beklagt ihren zügellosen Ehrgeiz und ihre Rachsucht.

Da nun im allgemeinen die in den Chören ausgesprochenen Ansichten mit denen des Dichters identifiziert werden, hat man in diesem Falle auf die Sinnesart Daniels Schlüsse gezogen, die ihm beinahe gefährlich

wurden. In jener Zeit hatten sich die Wogen der Erregung, die die Verschwörung des Grafen Essex aufgerührt hatte, gerade etwas beruhigt. Da legte die Tragödie *Philotas* den Gedanken nahe, als habe Daniel darin auf diese Verschwörung anspielen und den Aufrührer in Schutz nehmen wollen. In der *Apology* legt nun der Dichter, um sich zu rechtfertigen, seine eigene Meinung über Philotas und dessen Tat dar. Er betont darin besonders stark die Schuld seines Helden, stempelt die in der Tragödie als Intriganten dargestellten Ratgeber Alexanders zu ernsten und würdigen Männern, die sich um das Vaterland verdient gemacht haben, und erklärt das Volk, das Philotas als seinen Liebling verehrt, in einem großen Irrtum befangen. Er hat ja auch schon im Argument der Tragödie erklärt, daß das Volk, wie es im Chor zum Wort kommt, die Ereignisse mehr nach der Stimme des Herzens als der des Verstandes beurteilt.

Damit zeigt der Dichter seinen Helden in einem ungünstigeren Lichte als in der Tragödie. Nachdem er erklärt hat, Philotas ist ein ehrgeiziger Hochverräter, der beseitigt werden muß, kann er ruhig behaupten, daß eine Analogie zur Verschwörung des Earl of Essex nur in den Schwächen des Grafen gefunden werden könne, die er mit Philotas gemein habe. Doch will er die beiden nicht auf die gleiche Stufe gestellt wissen. Da er das Andenken des Grafen ehre, habe es ihm fern gelegen, dessen Verfehlungen und Ungehorsam gegenüber dem Staatsoberhaupt wieder aufzufrischen.

Außer der *Apology* schrieb Daniel noch zwei Briefe an zwei ihm bekannte Edelleute, um sich von der gegen ihn ausgesprochenen Verdächtigung reinzuwaschen. Es zeigt dies, wie viel dem Dichter an seiner Rechtfertigung gelegen war. Wenig hätte gefehlt, so hätte ihm dieses Drama, das durch die Wahl des Stoffes und durch

die in ihm vorkommenden Erörterungen politischer Natur eine Anspielung auf politische Ereignisse jener Zeit zu enthalten schien, größere Unannehmlichkeiten bereitet.

Trotzdem kann die Tragödie *Philotas* doch nicht als politisches Tendenzdrama bezeichnet werden. Dafür sind die darin über dieses Gebiet niedergelegten Gedanken erstens nicht besonders zahlreich, zweitens auch von sehr allgemeiner Natur. Die meisten der Sentenzen, in denen Fragen der Politik berührt werden, sind in ähnlicher Form auch bei Seneca oder im Senecadrama der Renaissance ausgesprochen, ohne daß man deswegen diese Tragödien politische Tendenzstücke nennen könnte.

Drittes Kapitel.

Sir Fulke Greville, Lord Brooke.

Wir haben schon bei Daniel die Beobachtung gemacht, daß die Atmosphäre des Hofes ihn angeregt hat, die Tragödie als ein Mittel zu betrachten, um politische Fragen zu erörtern. Darum wundert es uns nicht, wenn wir als die wichtigsten Vertreter des politischen Tendenzdramas zwei Männer finden, die am Hof in bevorzugter Stellung lebten. Beide waren Edelleute und einflußreiche Staatsmänner, Fulke Greville schon unter Elisabeth und dann unter Jakob I. und Karl I., William Alexander, ein Schotte, nur unter den zwei Stuartkönigen. Von altem Adelsgeschlecht abstammend, hatten sie sich für das Leben des Hofmannes entschieden, das damals als das ehrenvollste und aussichtsreichste galt[1]. Die Anforderungen, die man an einen solchen stellte, waren zu jener Zeit sehr gestiegen. Von ihm forderte man nicht

[1] Vgl. Lewis Einstein, *The Italian Renaissance in England,* New-York 1903, Chapt. II, p. 58 ff.

nur vornehme Geburt, sondern auch feines Wesen, adlige Gesinnung und Betätigung dieser. Besonderen Wert legte man auf literarische Bildung. Der Verstand sollte durch das Studium geschärft sein; auf allen Gebieten sollte sich ein Hofmann Kenntnisse erworben haben. Daneben erwartete man aber auch von ihm, daß er sich literarisch betätigte. Dies erklärt uns auch die bemerkenswerte Erscheinung, daß eine große Zahl von Hofleuten und Staatsmännern sich schriftstellerisch hervortaten. Von früheren seien nur Sir Thomas Wyatt und der Graf Surrey, die noch unter Heinrich VIII. lebten, ferner Sir Thomas Sackville und Sir Philip Sidney genannt. Unter allen diesen Männern ragt als leuchtendes Vorbild Sidney hervor. Sein bester Freund und Biograph, Fulke Greville, preist ihn in: *The Life of the renowned Sir Philip Sidney:*

Indeed he was a true modell of Worth; A man fit for Conquest, Plantation, Reformation, or what Action soever is greatest, and hardest amongst men. The Universities abroad, and at home, accompted him a generall Maecenas of Learning; Dedicated their Books to him, and communicated every Invention or Improvement of Knowledge with him [1].

Durch diesen idealen Hofmann wurden also viele seines Standes angeregt, ihre Mußestunden der Dichtkunst zu widmen. Wenn nun der eine unserer Dichter, Greville, in Bezug auf Lebensführung und dichterische Betätigung unmittelbare Anregungen von Sir Philip Sidney erhielt, so kann von einem solchen Einfluß dieses Mannes auf William Alexander kaum gesprochen werden. Als dieser schottische Adlige am Hof des Königs Jakob zu Edinburgh seine Laufbahn begann, war Sidney schon

[1] *Sir Fulke Greville's Life of Sir Philip Sidney, first published in 1652.* Clarendon Press 1907, S. 33.

beinahe zwanzig Jahre tot. Immerhin mußte man auch am schottischen Hof, wo dieselben Anschauungen über das Ideal eines Höflings herrschten wie am englischen, Sidney geschätzt haben. Zu alledem kam ja William Alexander beim Thronwechsel im Jahre 1603 nach London, wo er dann in den Kreisen englischer Staatsmänner und Dichter verkehrte. Welches Interesse er für Sidney gewann, zeigt der Umstand, daß er einen fehlenden Teil der *Arcadia*[1] ergänzte.

Diese beiden Dichter, Fulke Greville und William Alexander, suchten nun ihre Hauptaufgabe darin, ihren Fürsten aufrichtige Ratgeber zu sein. Doch nicht nur im Privatkabinett des Königs wollten diese Edelleute ihren Beruf erfüllen, sondern sie glaubten auch dadurch ihrem Herrn einen Dienst zu erweisen, daß sie schriftlich ihre politischen Ansichten ihm unterbreiteten. Dazu war die Tragödie klassischen Stils geeignet, die auch schon früher von englischen Dichtern, wie von den Verfassern des *Gorboduc*, dazu benützt worden war, um über Pflichten und Rechte des Herrschers, über das Verhältnis desselben zu den Untertanen, über Gefahren für den Fürsten und derartige Themata zu diskutieren. Fulke Greville brachte zwar seine politisch-philosophischen Ansichten auch in dem Sonettenzyklus *Caelica* und vor allem in den *Treatises*[2] unter. Jedoch die lehrhafte Tendenz, die unser Dichter verfolgte, tritt am stärksten in den Tragödien hervor. Die Lehren sollten sich zum kleinsten Teil aus der Handlung ergeben, sondern sollten vor allem durch den Mund handelnder Personen ausgesprochen werden. Daraus ergibt sich schon der

[1] In der *Anacrisis* (1634) preist Alexander dies Werk in warmen Worten. Siehe *Critical Essays of the XVIIth Century* by J. E. Spingarn, Oxford 1908, I, 187.

[2] Die *Treatises* sind eine in Strophen abgefaßte Folge von politisch-philosophischen Abhandlungen.

lehrhaft verstandesmäßige Charakter dieser Tragödien. Nun besaß man ja solche Dramen, in denen die erhabensten Lehren politischer und philosophischer Natur in prunkvoll rhetorischem Gewande ausgesprochen waren, einmal in den Werken des Dramatikers Seneca und dann vor allem in den vielen Nachahmungen des Römers, welche gelehrte Dichter der damaligen Kulturländer geschaffen hatten. In England hatte man ja *Gorboduc* und die zwei andern aus den Rechtsschulen hervorgegangenen Tragödien; man hatte auch *Marc-Antonie* und *Cleopatra*. Einzelne Kritiker glauben, daß Greville und Alexander in ihren Dramen die griechischen Meister nachgeahmt haben. Ward[1] und Lamb[2] führen als Vorbilder Grevilles neben Seneca Euripides und Sophokles an. Für die Werke Alexanders[3] nimmt Beumelburg die Griechen als Muster an. Uns kommt es hier vor allem darauf an, ob sich zwischen den bisherigen englischen Senecanachahmern und unsern Dichtern irgend welche Verknüpfungspunkte finden lassen. Besonders muß Daniels Verhältnis zu ihnen beleuchtet werden. Daneben wird sich die Besprechung der Werke Grevilles und Alexanders mit den politischen Anschauungen derselben zu beschäftigen haben, da diese Dramen mit mehr Recht politische Traktate als Tragödien genannt werden könnten. Von den beiden Dichtern stelle ich Sir Fulke Greville als den älteren voran.

Für das bessere Verständnis der Werke Fulke Grevilles ist zunächst ein Überblick über sein Leben am Platze[4]. Sir Fulke Greville wird immer mit Sidney zu-

---

[1] Ward, *A History of English Dramatic Literature*, London 2nd ed. 1899, II, 615.

[2] Charles Lamb, *Specimens of English Dramatic Poets*, London 1900, S. 253.

[3] H. Beumelburg, *Sir W. Alexander, Graf von Stirling, als dramatischer Dichter*, Halle 1880, S. 20ff.

[4] Siehe die Biographie in Grosarts Ausgabe der Werke, I. Bd.

sammen genannt werden. Mit diesem ist er nicht nur durch die engste Freundschaft, sondern auch durch Bande des Bluts verbunden. Beide stammen von dem Adelsgeschlecht der Beauchamps ab; Sir Fulke Greville, des Dichters Großvater, war mit Elisabeth, der Enkelin von Lord Beauchamp of Alcester and Powyke, verheiratet. Der älteste Sohn dieser Ehe, Fulke, ging mit Ann Nevile, Tochter von Ralph Nevile, Earl of Westmoreland, eine Ehe ein, aus der unser Dichter entsproß. Im Jahre 1554 wurde er auf dem Familiensitz Beauchamp-Court geboren. Vom Jahre 1564 ab besuchte er die Schule zu Shrewsbury zusammen mit Philip Sidney, an den er sich aufs engste anschloß. Erst die Jahre des Universitätsstudiums sollten die Freunde für eine Zeitlang trennen; während Sidney die Universität Oxford bezog, ließ sich Greville als Fellow-commoner des Jesus College Cambridge einschreiben. Am königlichen Hof zu London fanden die beiden sich jedoch bald wieder zusammen. Es war ein bedeutungsvoller Moment für den jungen Fulke, als er von seinem Onkel, Robert Greville, dort der Königin vorgestellt wurde. Er war vom Glück begünstigt. Bald hatte Elisabeth eine ausgesprochene Vorliebe für den jungen Adligen. Interessant ist, was wir aus des Dichters eigenem Munde über jene Zeit erfahren. Wie er im *Life of Sir Philip Sidney* erzählt, schätzte sie ihn so sehr, daß sie ihm ernstlich zürnte, wenn er sich für einige Zeit vom Hofe entfernte. Als er im Jahre 1577 ohne ihre Erlaubnis mit Sidney zusammen an den Hof des Kurfürsten der Pfalz nach Heidelberg ging, fiel er bei ihr in Ungnade. Ein andermal durfte er mehrere Monate nicht mehr vor der erzürnten Königin erscheinen, weil er trotz ihres Verbotes nach Flandern ging. Von Grevilles Beliebtheit bei Elisabeth spricht auch Lord Bacon: *Sir Fulke Greville had much and private access to Queen Elisabeth, which he used honorably, and did*

many men good[1]. Und Sir Robert Naunton bezeugt: *Sir Fulke Greville, since Lord Brooke, had no mean place in her favour, neither did he hold it for a short term; for, if I be not deceived, he had the longest lease and the smoothest time, without rub, of any of her favourites*[2].

Hatte er schon in der Königin eine gewichtige Gönnerin, so stand auch noch ein hoher Staatsbeamter, Sidneys Vater, Lord President of Wales, auf seiner Seite. Durch dessen Protektion wurde er seit 1577 als Clerk of the signet to the Council of Wales verwendet. Im Jahre 1583 rückte er zum Secretary for the entire Principality of North and South Wales auf. Damit war er in einer guten Stellung, und zugleich erfreute er sich hoher Gunst beim Hofe. In jene Zeit (1584) fällt auch der Besuch von Giordano Bruno, zu dessen Ehren er am Aschermittwoch 1584 ein glänzendes Fest veranstaltet haben soll[3]. Ein gar harter Schlag war für ihn der Tod seines besten Freundes Philip Sidney, der im Oktober 1586 infolge einer im Gefecht bei Zütphen erhaltenen Wunde starb. Diesem Freund widmete er während seiner übrigen Lebenszeit einen geradezu schwärmerischen Freundschaftskult. Von dieser Zeit ab sind die wichtigsten Daten aus seinem Leben folgende: Im Jahre 1597 wurde er Knight; drei Jahre darauf ernannte ihn Elisabeth zum Treasurer of Marine Causes. Die erste Ehrung unter Jakob I. war, daß ihn dieser zum Knight of the Bath ernannte und ihm das Schloß Warwick schenkte. Immerhin scheint er sich in den

[1] *Works of Bacon* by Spedding VII, 158. In der *Collection of wise and pithy sayings.* [Aus der Memorialintroduction von Grosart I, S. LXX.]

[2] *Fragmenta Regalia, or Observations on Queen Elisabeth's times and favourites* (1642), p. 30. Siehe Grosart a. a. O. LXXII.

[3] Siehe Grosart IV, *Additional Materials for the Life of Lord Brooke.*

ersten Regierungsjahren des neuen Herrschers völlig ins Privatleben zurückgezogen zu haben, wohl aus Unzufriedenheit mit den veränderten Zuständen im Staate. Doch muß er später seinem Herrn manchen Dienst erwiesen haben, denn das Jahr 1614 brachte ihm als Zeichen der königlichen Gunst seine Ernennung zum Chancellor of the Exchequer, zum Privy-Councellor und zum Gentleman of the King's Bed-chamber. Im Jahre 1620 wurde er mit dem Titel Lord Brooke bedacht. Im hohen Alter war er immer noch ein tätiges Mitglied des Oberhauses und der Verwaltung. Unter Karl I. führte Fulke Greville den Titel Councellor of State weiter; doch gönnte er sich jetzt die wohlverdiente Ruhe. Nun fand er endlich Zeit, seine Werke, von denen bis dahin nur wenige erschienen waren, für eine Gesamtausgabe vorzubereiten. Leider wurde sein ruhiger Lebensabend jäh beendet; im Jahre 1628 fiel der hochbetagte Dichter unter dem Dolch eines habgierigen Dieners, der sich im Testament seines Herrn nicht genannt sah[1]. In dem Schloß Warwick, in welchem er einen großen Teil seines Lebens verbracht hatte, wurde er beigesetzt. Die Grabinschrift, die er sich selbst verfaßte, lautet:

Folke Grevill
Servant to Queene Elisabeth
Counceller to King James
Frend to Sir Philip Sidney
Trophaeum Peccati.

Wie schon kurz erwähnt, erschienen von Grevilles

---

[1] Das Nähere siehe bei Aubrey, *Brief Lives* ed. Clarke, Oxford 1898, in dem Leben des Sir William Davenant, der in seiner Jugend Page bei Lord Brooke war. Nicht verschweigen dürfen wir, daß Aubrey von dem Charakter Lord Brookes weniger hoch denkt, indem er ihm vorwirft, er habe gegen Lord Bacon, ehemals seinen nahen Freund, nach seinem Sturz unedel gehandelt (I, 67).

Werken nur ganz wenige zu seinen Lebzeiten. Er verschmähte es anscheinend, seine Erzeugnisse der breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Im Jahre 1593 wurde im *Phoenix Nest* seine *Elegy upon the Death of Sir Philip Sidney* gedruckt, im Jahre 1600 enthielt *England's Helicon* einige kurze Schäfergedichte von ihm. Die Tragödie *Mustapha* wurde 1609 ohne Erlaubnis des Autors veröffentlicht. Alle übrigen Werke erschienen erst nach seinem Tode in einer Gesamtausgabe (1633). Das wertvolle *Life of Sir Philip Sidney* kam erst 1652 heraus; entstanden ist es jedenfalls zwischen 1610 bis 1612, wie Croll wahrscheinlich gemacht hat. Über die Entstehungszeit der dichterischen Arbeiten Grevilles herrschen vielfach Meinungsverschiedenheiten. Festgestellt ist, daß der Dichter die meisten seiner Schriften erst nach dem Tode der Königin Elisabeth verfaßte. Seine *Treatises* sind wohl alle nicht vor dem Jahre 1606 geschrieben, wie Anspielungen auf zeitgenössige Ereignisse in den *Poems of Monarchy* beweisen. Diese Abhandlungen, sowie der zweite Teil seiner Sonette an *Caelica*, würden also in die ersten Regierungsjahre Jakobs I. fallen, als der Dichter in der Zurückgezogenheit Zeit für literarische Betätigung fand. In dieser Periode müssen auch die zwei Tragödien *Mustapha* und *Alaham* entstanden sein; die *Treatises* sollten ursprünglich die Chöre zu diesen Dramen abgeben, wie Greville im *Life of Sir Philip Sidney* erzählt. Diese Prosaschrift enthält überhaupt wertvolle Angaben des Verfassers über seine Werke, besonders aber über seine Tragödien. Interessant ist vor allem die Mitteilung, daß der Dichter neben *Mustapha* und *Alaham* noch eine Tragödie *Antonius and Cleopatra* geschrieben hat, welche den von Lady Pembroke und Daniel behandelten Stoff nochmals vornahm. Sicherlich hat der Dichter als bester Freund Sidneys im Kreise zu Wilton verkehrt; seine Freund-

schaft zu Samuel Daniel macht es wahrscheinlich, daß er auch später noch diesem literarischen Zirkel nahe stand. Leider ist uns unbekannt, ob diese Tragödie Anklänge an jene klassisch-französischen Dramen aufzuweisen hatte; der Dichter hat sie selbst vernichtet. Als Grund hierfür gibt er an: *many members in that creature having some childish wantonnesse in them, apt enough to be construed, or strained to a personating of vices in the present Governors, and government*[1]. Als gewiegter Hofmann wußte er so Unannehmlichkeiten aus dem Wege zu gehen, wie sie Daniel wegen seines *Philotas* bereitet wurden. Kurz auf die eben zitierte Stelle läßt Greville eine Besprechung der Verschwörung des Grafen Essex folgen und bemerkt, er habe sich das Schicksal seines Verwandten zur Warnung dienen lassen. Es enthielt also wahrscheinlich, so schließt Morris Croll, die Tragödie *Antonius and Cleopatra* Anspielungen auf diese Vorgänge.

Es ist zu bedauern, daß der Dichter im *Leben Sidneys* über die erhaltenen Tragödien nur allgemeine Andeutungen macht, um so mehr, als wir auch über die Zeit der Abfassung und die Quellen auf Vermutungen angewiesen sind. Es steht nicht fest, welches von den zwei Dramen das erste ist. Allgemein nimmt man jedoch an, daß Greville seine dramatische Tätigkeit mit *Alaham* begonnen hat. Croll macht dafür geltend, daß in der Folioausgabe vom Jahre 1633 diese Tragödie zuerst abgedruckt ist. Ferner schließt er aus dem Umstand, daß in *Alaham* sehr wenig weibliche Versausgänge vorkommen, auf den Zeitpunkt des Erscheinens; wie der mittlere Teil der Caelica-Sonette, der ebenfalls diese Eigentümlichkeit aufweist, scheint dieses Drama in den neunziger Jahren abgefaßt worden zu sein, wo die

---

[1] *Life of Sir Philip Sidney,* Chapt. 14, p. 156.

Dichter, so z. B. auch Shakespeare, weibliche Versausgänge mieden. In *Mustapha* werden klingende Verse bevorzugt; da diese nach 1600, namentlich gegen 1610 hin, Mode werden, wie namentlich Beaumont, Fletcher und Shakespeare erkennen lassen, scheint dies Stück in dieser Zeit geschrieben zu sein. Auch aus dem Stil der Tragödien hat man auf die Abfassungszeit geschlossen. Nach Croll macht *Mustapha* einen moderneren Eindruck, weil er nicht so viel rhetorischen Schwulst aufweist, und im Aufbau einfacher und wirkungsvoller ist. Vielleicht kann auch die Tendenz einige Anhaltspunkte in dieser Frage geben. In *Mustapha* findet sich eine heftige Polemik gegen scheinheilige Priester, was auch ein Kennzeichen der letzten Gruppe der Sonette ist, die, wie man nachweisen kann, nach 1600 geschrieben wurde.

Die Annahme, daß *Alaham* vor, *Mustapha* nach 1600 abgefaßt ist, scheint aber erschüttert zu werden, wenn wir die Quellenfrage in *Alaham* ins Auge fassen. Da es noch nicht gelungen ist, eine bestimmte Quelle nachzuweisen, hat man vermutet, daß der Stoff aus verschiedenem orientalischem Material zusammengetragen ist, und daß der Dichter einiges von den bekannten historischen Ereignissen, die *Mustapha* zu Grunde liegen, benützt hat. Letzteres ist unleugbar. In *Alaham* setzt Greville eine ähnliche Situation wie in *Mustapha* voraus. Beidemal benennt er den Priester nach dem Hohepriester des Alten Testaments Heli. In *Mustapha* ist dies der einzige nicht in der Quelle vorkommende Name; doch in *Alaham* machen die meisten Namen den Eindruck, als habe sie der Dichter anderswoher in sein Stück herübergenommen, so Caine und Mahomet, von denen der eine den bösen, der andere den guten Ratgeber darstellt. Zophi, der Name des ältesten Sohnes, scheint in Anlehnung an Sophe gebildet zu sein, womit der Rat-

geber in der französischen Tragödie *La Soltane*[1] bezeichnet wird. Dieses Stück behandelt den in *Mustapha* dramatisierten Stoff und war Greville wahrscheinlich bekannt. Endlich ist Caelica der Name, unter welchem er in seinem Sonettenzyklus seine Geliebte besingt. Vielleicht könnte man darum annehmen, der *Mustapha* sei früher geschrieben, und als der Dichter denselben Stoff nochmals im *Alaham* vornahm, habe er zu andern Namen gegriffen. Immerhin wird man erklären müssen, daß eine sichere Entscheidung darüber nicht zu treffen ist, welches das frühere Stück ist.

Der Tragödie *Mustapha* kommt, abgesehen von andern Vorzügen vor *Alaham* schon deswegen eine größere Bedeutung zu, weil in ihr ein Stoff dramatisiert ist, der noch andern Dramen als Grundlage gedient hat[2]. Um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts erregte ein Ereignis im türkischen Herrscherhause allgemeines Aufsehen. Soliman der Große hatte seinen ältesten Sohn Mustapha hinrichten lassen, da ihn des Sultans Gemahlin Roxolane und der Großwesir Rustan des Hochverrats bezichtigt hatten. Roxolane, die frühere Sklavin des Sultans, die dieser mit Hintansetzung seines rechtmäßigen Weibes zur Gemahlin erhoben hatte, strebte danach, dem erstgeborenen Sohn Mustapha die Thronfolge zu rauben und sie ihrem eigenen Sohne Zeangir zu sichern. Ihre Verdächtigungen überzeugten Soliman von den verräterischen Absichten seines Sohnes. Schleunigst brach er nach Aleppo in Kleinasien auf und ließ

[1] *La Soltane,* Trauerspiel von Gabriel Bounin. Neudruck von Stengel und Venema, Marburg 1888. [In Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiet der romanischen Philologie, Bd. 81.]

[2] Vgl. die Dissertation von August Streibich: *Mustapha und Zeangir, die beiden Söhne Solimans des Großen in Geschichte und Dichtung,* Freiburg 1903, der ich diese Angaben entnehme, S. 14 ff.

Mustapha, der sich in seiner Residenz zu Amasia aufhielt, zu sich rufen. Dieser begab sich in der Hoffnung, durch sein bereitwilliges Erscheinen den Beweis seiner Schuldlosigkeit liefern zu können, ohne Bedeckung zu Soliman, wurde aber auf Befehl des grausamen Vaters von Eunuchen erdrosselt.

Der erste gedruckte Bericht über dieses Ereignis war von Moffan, einem unbedeutenden französischen Geschichtschreiber, verfaßt. Die rachsüchtige Sultanin, die er Rose nennt, ist nach ihm die Anstifterin alles Unheils. Er bringt zum ersten Male die Behauptung, daß Zeangir, der jüngste Sohn der Sultanin, sich aus Schmerz über die Ermordung seines geliebten Bruders selbst den Tod gegeben habe. Auf diesen Bericht gründet sich die im Jahre 1561 veröffentlichte Tragödie *La Soltane* von Gabriel Bounin. In allen wesentlichen Punkten schließt sich dieser Dichter an seine Vorlage an. Die Komposition ist einfach. Der Sultanin und Rustan gelingt es ohne irgend welches Hindernis, den unschuldigen Mustapha aus dem Wege zu räumen. Nicht verwertet hat Bounin in seiner Tragödie die Angaben Moffans über den Selbstmord Zeangirs; dem Ratgeber Achmat hat er den Namen le Sophe gegeben. Was das Verhältnis von Lord Brookes *Mustapha* zu Bounins Tragödie anbetrifft, so ist zu bemerken, daß diese ihm nicht als Vorlage gedient hat, obwohl es durchaus nicht ausgeschlossen erscheint, daß Brooke während seiner Reisen auf dem Kontinent einer Aufführung dieses Stückes beigewohnt hat. Sie mag den englischen Dichter angeregt haben, ebenfalls diesen Stoff zu dramatisieren. Sicherlich hat dies ein lateinisches Universitätsdrama[1] aus der Zeit der Königin Elisabeth getan, das den Titel *Solymannidae*

[1] *Die lateinischen Universitätsdramen in der Zeit der Königin Elisabeth* von G. B. Churchill und W. Keller, Shakespeare-Jahrbuch 34.

trägt und dasselbe geschichtliche Ereignis wie Bounins *Soltane* behandelt. Jedenfalls haben die Verfasser ihre Kenntnis von dem Vorfall aus einer im Jahre 1570 erschienenen Übersetzung des Moffanschen Berichtes von Goughe[1] erhalten. Jedoch verwerteten sie nur einen Teil der darin enthaltenen Angaben, während Greville dieser Quelle ziemlich genau folgte. Wie Croll meint, hat unser Dichter ausschließlich diesen Bericht benützt, und nicht das Geschichtswerk von de Thou, *Historia sui temporis* betitelt, dessen erster Teil im Jahre 1604 erschien[2]. Selbst wenn sich gewichtige Gründe für diese Annahme beibringen ließen, so wäre damit doch noch kein Anhaltspunkt für die Abfassungszeit des *Mustapha* gegeben, da der Dichter ja für seinen Zweck jenen andern Bericht vorziehen konnte. Bis jetzt steht nur das eine fest, daß diese Tragödie im Jahre 1609 ohne Wissen des Dichters veröffentlicht wurde.

Unser Drama wird durch ein Gespräch zwischen dem Sultan und seiner Gemahlin Rossa eingeleitet. Sie hat bis jetzt mit ihren Ränken wenig erreicht, so daß sie fürchten muß, daß durch das Mißlingen ihres Planes, Mustapha zu stürzen und ihrem Sohne die Nachfolge zu sichern, sie selber bloßgestellt, ja gefährdet wird. Immerhin hat sie ihren Gemahl so weit gebracht, daß er den Befehl gegeben hat, seinen Sohn zu sich zu rufen. Vor unsern Augen bemüht sie sich wieder, den Sultan gegen seinen Sohn aufzuhetzen, indem sie ihm vorhält, daß jener auf eigene Faust mit dem Erbfeind, den Persern, verhandle. Soliman ist nahe daran, diesen Verdächti-

---

[1] Der Titel des Berichts, der als Supplement zu der Schrift *The Offspring of the House of the Ottomans* erschienen ist, lautet: *The horrible act, and wicked offence of Soltan Soliman Emperour of the Turks in murtheringe his eldest sonne Mustapha, the year of our Lorde 1553.*

[2] Streibich läßt die Frage noch offen. Vgl. S. 30.

gungen Glauben zu schenken, als in der zweiten Szene der Bote (Beglerbie Nuntius) erscheint, der Mustapha den Befehl, an den Hof des Sultans zu kommen, überbracht hat. Er teilt mit, daß Mustapha sich bereitwillig den Wünschen seines Vaters füge, und gibt auf die Fragen des Sultans über sein Benehmen und Auftreten im Heer völlig beruhigende Auskunft. Soliman wird dadurch ganz besänftigt, ereifert sich sogar gegen seinen Ratgeber Rosten, der ihn gegen seinen Sohn hat aufhetzen wollen. Natürlich gerät Rossa wegen dieser Wendung in Wut. Sie sieht ein, daß in dem Kampfe sie oder Mustapha untergehen muß. Im Bewußtsein ihrer Macht legt sie dem Sultan die Frage vor:

Sir! Who is guiltie? Mustapha or I?

und sucht ihn in eindringlichen Worten umzustimmen:

Your grave preparèd is among your owne:
Neighbours, Church, People, souldiers, made the stage,
Where Hope and Youth shall ruine Feare and Age.
Most wretched I, rais'd to be overthrowne.
If you will die, then am I lost in you;
And die you must, if you believe your owne,
If he shall live, then am I prov'd untrue
Hated by him whom you have plac'd above,
Lost unto you, and ruin'd by my love.
„Ah Confidence! thou glorie of the ill!
„How falsely do'st thou blinded Power assayle,
„That having all, yet knowes not what it will?

Trotzdem diese Worte ihre Wirkung nicht verfehlen, überwiegt bei ihrem Gemahl noch das Vertrauen in seinen Sohn. Auf diesen Auftritt folgt der erste Chor von über 240 Versen. Schon die Länge zeigt, daß Greville in dem Chor einen bedeutsamen Teil seiner Tragödie sieht. Jeder dieser Chöre ist eine Abhandlung für sich und behandelt irgend ein politisches oder philosophisches Thema. Sie gleichen genau den Abhandlungen, die unter dem Namen *Treatises* zusammengefaßt

sind. Die ursprüngliche Absicht ging ja auch, wie schon erwähnt, dahin, die einzelnen *Treatises* in die Tragödien als Chöre einzufügen. So sagt er im *Life of Sir Philip Sidney* (Kap. 14): *The Treatises (to speake truly of them) were first intended to be for every Act a Chorus: and though not borne out of the present matter acted, yet being the largest subjects I could then think upon, and no such strangers to the scope of the Tragedies, but that a favourable Reader might easily find some consanguinitie between them.*

Der Dichter bemerkt noch, daß er sie nicht in die Dramen habe aufnehmen können, da sie zu allzu großem Umfang herangewachsen seien.

Um den Zusammenhang mit der Handlung in *Mustapha* nicht zu verlieren, setzt er den ersten Chor aus Bashas (oder Caddies) zusammen. Diese stellen Vergleiche an zwischen der Stellung, die sie unter einem ungerechten Tyrannen und derjenigen, welche sie unter einem gerechten Fürsten einnehmen. Unter einem Herrscher, der jede freiheitliche Regung seiner Untertanen zu verhindern sucht, werden auch die Ratgeber zu Unterdrückern des Volkes. Sie widersetzen sich nicht, wenn ihr Fürst ungerechte Steuern erheben läßt:

Echos of Power, that pleasingly resound
Those heavy taxes, wherewith princes wound.
Exhausters of fraile mankind by our place,
To make them poore, and consequently base.

Ferner halten sie das Volk durch Gesetze nieder:

Lawes the next pillars be, with which we deale,
As sophistries of every Common-weale;
Or rather nets, which people doe aske leave,
That they, to catch their freedomes in, may weave,
And still adde more unto the Sultan's power,
By making their owne frames themselves devoure[1].

[1] Ebenso skeptisch über Gesetze äußert sich Greville im *Treatise of Laws,* Sekt. VII, 242 ff.

Ein weiteres Mittel, um die Freiheit des Volks einzuschränken, bieten die Vorschriften der Kirche:

The Mufti and their spirituall iurisdictions,
By course succeed these other guilt-inflictions:
Conscience annexing to our crescent-starre
All freedomes, that in man's fraile nature are;
By making doctrines large, strict, milde, severe,
As power intends to stirre up hope or feare:
Which heavenly shaddow, with earth-centers fixt,
Racke men, by truth and untruths, strangely mixt;
And prove to thrones such a supporting cause,
As finely gives law to all other lawes.

So groß wird dadurch die Macht des Tyrannen, daß er Gottes Gesetze ungestraft verletzen kann. Aus all diesen Erörterungen spricht eine starke Abneigung des Dichters gegen Unterdrückung und Tyrannei.

Ein erfreulicheres Bild entrollt Greville von der Stellung eines Basha unter einem gerechten Herrscher. Hier ist dem Staatsmann Gelegenheit gegeben, seine Ansichten über die Aufgaben eines Ratgebers niederzulegen. Es sind dies die Richtpunkte, nach denen er selbst seinen Beruf ausübt:

So doe true counsellors assist good kings,
And helpe their greatnesse on, with little things.
Honour, in chiefe, our oath is to uphold,
That by no trafficke it be bought or sold.

Ferner hat der Ratgeber auf den Vorteil des Fürsten bedacht zu sein:

Proffit and her true mine, Frugality,
Incident likewise to our office be:
As husbanding the scepter's spreading right,
To stretch it selfe, yet not grow infinite.

Weiterhin hat er dafür zu sorgen, daß stets Gerechtigkeit geübt wird:

But our part is to keepe the Justice free,
As equall peising liberality.



Endlich erwähnt der Dichter die Pflichten eines „Counsellor“ als Diplomat:

Likewise with forraigne States we keepe respect
By diligence, which seldome findes neglect.
In treaties still concluding mutuall good;
Since no one byas'd contract ever stood.

Den Abschluß des Chors bildet die übliche Anwendung auf die Handlung. Da Soliman zu den gerechten Regenten nicht zu zählen ist, werden die schlimmen Folgen nicht ausbleiben.

Am Ende des ersten Aktes ist man gespannt, ob Rossa und Rosten zum Ziel gelangen. Nach der Geschichte erreicht die Sultanin ohne Hindernisse ihr Ziel. So hat auch Bounin in seiner Tragödie den Verlauf dargestellt, jedoch sehr zum Nachteil des dramatischen Interesses. Denn auf diese Weise stürzt der schuldlose Mustapha ins Verderben, ohne daß er selber oder einer seiner Freunde etwas zur Abwehr der gegen ihn gerichteten Angriffe tun kann. Dies wird von Greville dadurch vermieden, daß er den Ratgeber Achmat und des Sultans Tochter Camena als Gegenspieler zu Rosten und Rossa einführt. Diese sehen wir im zweiten Aufzug für Mustaphas Unschuld eintreten.

In einem Monolog, der die erste Szene füllt, legt der Ratgeber Achmat seinen Entschluß dar, seinen Herrn über die gewissenlosen Ränke Rossas und Rostens aufzuklären, obgleich er sich der Gefahr bewußt ist, die der Freimut gegenüber Tyrannen mit sich bringt. Er schließt mit den wirkungsvollen Worten:

Then Feare! dwell with the ill! Truth is assur'd;
Opinion! be and raigne with Fortune's princes;
Policie! goe peece the faults of mortall kingdomes;
Death! threaten them that live to die for ever.
I first am Nature's subject, then my prince's.
I will not serve to Innocencie's ruine.
Whose heaven is earth, let them believe in princes.



My God is not the God of subtill murther.
Solyman shall know the truth: I looke no further.

Seinem Entschluß bleibt Achmat in dem folgenden Gespräch mit Soliman treu. Energisch sucht er den Sultan von seinem Vorhaben, Mustapha aus dem Wege zu räumen, abzubringen:

Selfe-murther is an ugly worke of Feare;
And little less is Children's overthrow.
Mustapha is your's; more Sir! even he
Is not, for whom you Mustapha o'rthrew.
Suspitions common to successions be;
Honor and Feare together ever go.
Who must kill all they feare, feare all they see,
Nor subiects, sonnes nor neighbourhood can beare,
So infinite the limits be of Feare.

— eine treffende Charakteristik von Tyrannen, die für ihr Leben fürchten.

Nicht genug damit, daß Achmat bei dem Sultan für Mustapha gute Worte einlegt, bestürmt Camena ihren Vater mit Bitten für die Rettung ihres Bruders, nachdem sie zu Anfang der Szene in einem Monolog erklärt hat, daß bei ihrer schweren Aufgabe, den geliebten Bruder vor den Nachstellungen ihrer Mutter und ihres Gatten zu retten, ihr die Tugend als Richtschnur dienen müsse. Greville, wie auch andere klassizistische Dichter, liebt es beim Auftreten einer neuen Person, diese ihren Standpunkt in allgemeinen Betrachtungen darlegen zu lassen, bevor sie auf das zu sprechen kommt, was durch die vorliegende Situation veranlaßt wird, und so stimmt jetzt Camena ein Loblied auf die Tugend an, wie Achmat in der vorhergehenden Szene einen Vortrag über die gefährliche Lage der Hochgestellten gehalten hat. Die kindlichen Bitten des Mädchens lassen den Sultan nicht ungerührt; er wird von neuem in seinem Verdacht gegen Mustapha irre.

In dem zweiten Chor stellen muselmanische Priester über das Wesen des Staates und der Kirche bei den Muhammedanern Betrachtungen an. Bei dem Vordringen des Halbmondes war die Kirche die Führerin, was einen großen Vorteil für die Krone bedeutete:

Now while the crowne and priesthood joynèd thus
In equall ends, though dignities distinct,
As man's soule to his body linkèd is:
Crownes, by this tincture of divine instinct,
So above Nature rais'd the lawes of Might,
As made all errors of the world our right.

Gefährlich kann der muhammedanischen Macht eine zu enge Berührung mit dem Christentum werden. Hieran anschließend wird das Verhältnis des muhammedanischen Staats zum christlichen besprochen. Damit wechselt auch das Versmaß des Chors. Der erste Teil bestand aus sechszeiligen Strophen mit dem Reimschema ababcc. (Als Beispiel mag die oben zitierte Strophe gelten.) Mit verschwindend wenigen Ausnahmen sind auch Grevilles *Treatises* in solchen Strophen abgefaßt. Im zweiten Teil des Chors folgt nun eine Reihe von *Couplets*. Die Unterschiede zwischen dem muhammedanischen und christlichen Staat treten auf dem Gebiete der Kriegführung, der Gesetzgebung, der Rechtsprechung und Besteuerung hervor, besonders aber im Verhältnis der Krone zur Kirche:

Our Sultans rule their charge by Prophet's sawes,
And leave the Mufti judge of all their lawes:
The Christians take and change faith with their kings,
Which under miters oft the scepter brings.
We make the Church our Sultan's instrument:
They with their kings will make their Church content.

Damit der Zusammenhang zwischen Chor und Handlung einigermaßen hergestellt ist, besprechen die Priester zuletzt die neuesten Verwicklungen zwischen Soliman und Mustapha.

Unterdessen hat Rossa bemerkt, daß ihre Ränke nicht zum gewünschten Erfolg führen. Mit den Worten:

O wearysome obedience, wax to Power!
Shall I in vaine be Mustapha's accuser?

eröffnet sie die erste Szene des dritten Aktes. In ihrer maßlosen Wut beschließt sie, Tugend, Wahrheit und Recht mit den Füßen zu treten, um zu ihrem Ziel zu kommen. Rosten fällt in diesem Auftritt die Aufgabe zu, den Besänftiger zu spielen. Besonderen Ärger bereitet es ihr, daß Achmat sich ihren Plänen in den Weg zu stellen sucht. Als nun der Bote in der zweiten Szene die Nachricht bringt, daß sich der gehaßte Ratgeber gerade eben bei Soliman für Mustapha verwende, gerät das rachsüchtige Weib in noch größere Erregung. Sofort befiehlt sie Rosten:

Rosten! make haste: go hence and carry with thee
My life, fame, malice, fortune and desire:
For which, set all establish'd things on fire.
You ugly angells of th'infernall kingdomes!
You who most bravely have maintain'd your beings
In equall power, like rivalls to the heavens!
Let me raigne, while I live, in my desires;
Or dead, live with you in eternall fires.

Damit ruft sie die Furien um Hilfe an. Doch erreicht ihre Wut erst den Höhepunkt, als sie hören muß, daß Camena ihre Gegnerin ist und zu Mustapha steht. Ähnlich wie die Medea Senecas, die in ihrer zügellosen Rachsucht ihre eigenen Kinder nicht schont, tobt jetzt Rossa in leidenschaftlichster Erregung gegen ihre Tochter:

Nay, blacke Avernus! so I doe adore thee,
As I lament my wombe, hath beene so barren,
To yeeld but one to offer up before thee.
Who thinks the daughter's death can mothers stay
From ends whereon a woman's heart is fixt,
Weighes harmelesse nature, without passion mixt.

Auf diesen Auftritt folgt der Chor, ein Zwiegespräch der allegorischen Figuren Time und Eternity. Zunächst sucht die Zeit die Vorteile ins rechte Licht zu setzen, die sie den Menschen bringe:

Could Pleasure live? Could Worth have reverence?
Lawes, Arts, and Sects — meere probabilities —
Keepe up their reputation in man's sense,
If Noveltie did not renew his eyes.

Ihre Macht ist unermeßlich; denn sie hat das Schicksal der Menschen in der Hand; sie sendet Belohnung oder Strafe. Darum ist sie *the measure of felicitie.* Hierauf kommt sie auf die Verbrechen in Solimans Reich zu sprechen. Die Verantwortung dafür lehnt sie ab. Diesen verbrecherischen Menschen läßt sie freien Lauf:

No; let man draw, by his owne cursed square,
Such crooked lines, as his fraile thoughts affect:
And, like things that of nothing framèd are,
Decline unto that centre of defect:
I will disdaine his downfall, and stand free,
As native rivall to Eternitie.

Die Ewigkeit, die jetzt das Wort ergreift, weist die Anmaßung der Zeit zurück:

Time is the weakest worke of my creation.

Ihr Kurs stellt ja nur eine Minute aus der Ewigkeit dar. Ihr Streben, sich und ihre Werke unsterblich zu machen, ist zwecklos. Die vergängliche Erde ist und bleibt ihr Wirkungskreis. Möge sie Wechsel auf Wechsel hervorbringen, das Reich der Ewigkeit wird ruhig weiter bestehen.

Doe what you can: mine shall subsist by me:
I am the measure of felicitie.

Zu Beginn des dritten Aktes ist die Situation folgende: Soliman ist durch die Verdächtigungen Rossas und Rostens einerseits und durch die beschwichtigenden Worte Achmats und Camenas anderseits dahin gebracht,

daß er sich über die zu treffenden Maßnahmen völlig im Unklaren ist. Um zu einem Entschluß zu gelangen, gibt er daher in der ersten Szene Achmat den Auftrag, die Bashas zur Versammlung zu rufen. Während dessen läßt Rossa ihrem Zorn gegen Camena freien Lauf. Als Vorbote des Unglücks stürmt im zweiten Auftritt Beglerbie Nuntius herein mit der beunruhigenden Nachricht, die Sultanin mißhandle eben ihre Tochter. Kaum hat er seinen Bericht vor Soliman beendet, als Rossa auftritt, die schon durch ihr verstörtes Aussehen und ihre wirren Worte Unheil ahnen läßt. Das Fürchterliche ist auch wirklich geschehen. Ihr eigenes Kind ist als Opfer ihrer Wut gefallen, wie sie endlich ihrem bestürzten Gatten mitteilt. Doch behauptet sie mit frecher Stirn, Camena habe eine Verschwörung gegen Solimans Leben anzetteln wollen. Die Worte: *She did conspire* rufen Schrecken in dem Tyrannen hervor. Geschickt weiß sie die Bluttat zu entschuldigen, indem sie ihm zuruft:

I slew my childe, my childe would have slaine thee.

Dabei verdächtigt sie noch Achmat der Mitwisserschaft an der angeblichen Verschwörung Mustaphas und Camenas. So geschickt spielt Rossa ihre Rolle, daß Soliman in höchster Erregung den Befehl gibt, Mustapha hinzurichten.

Erst nachdem das Schicksal des Helden entschieden ist, tritt er in der vierten Szene des vierten Aktes endlich auf. Eingeleitet wird der Auftritt dadurch, daß der Priester Heli seinen Gewissensbissen darüber Ausdruck verleiht, daß er durch seinen Rat die Verurteilung Mustaphas gefördert hat. Durch den Mund dieses Mannes vernehmen wir des Dichters Ansichten über Priestertum und über das Verhältnis von Staat zu Kirche. In einem tyrannisch regierten Staat ist der Priester nur ein Helfershelfer des Herrschers:

We priests, even with the mysterie of words,
First binde our selves, and with our selves the rest
To servitude, the sheath of tyrant's sword.

Darum möge das Volk nicht auf das Wort der Priester hören; Gottes Befehle allein dürfen befolgt werden. Ähnlich wie der Dichter im *Treatise of Church* [209][1] diesen Gedanken ausführt, schreibt er auch hier:

People! Beleeve in God: we are untrue,
And spirituall forges under tyrant's might:
God only doth command what's good for you:
Where we doe preach your bodies to the warre;
Your goods to taxe; your freedome unto bands;
Duties, by which you own'd of others are;
And feare, which to your harmes doth lend your hands.

Noch schärfer lautet die Stelle in der Ausgabe vom Jahre 1609:

Wee preach, that God, who made all flesh alike,
Bidde you laye your necks downe for kings to strike.

Weiter gibt diese Szene Greville auch zu Ausfällen gegen ungerechte Herrscher Anlaß. Nachdem Heli auf die Fragen Mustaphas den verhängnisvollen Beschluß Solimans mitgeteilt hat, gibt er ihm den Rat, durch die Beseitigung Rossas dem zuvorzukommen. Mustapha aber weist den Gedanken der Auflehnung gegen den Willen seines Vaters weit von sich. Der Dichter fügt hier eine Reihe von Wechselreden in stichomythischer Form ein, die das Thema behandeln, ob man in jedem Fall einem Tyrannen gehorchen müsse, wobei der Priester das Recht der Auflehnung gegen den tyrannischen Herrscher verficht, Mustapha bestreitet.

---

[1] Mild people therefore honour you your king,
Reverence your priests; but never under one
Fraile creature both your soul and body bring,
But keep the better part to God alone.

Mustapha: Is it in us to rule a Sultan's will?
Priest: We made them first for good and not for ill.
Mustapha: Our gods they are, their God remaines above.
To thinke against annoynted Power is death.
Priest: To worship tyrants is no worke of faith.
Mustapha: 'Tis rage of folly that contends with Fate.
Priest: Yet hazard something to preserve the State.

Bei solchen Anschauungen Mustaphas sind alle Bemühungen des Priesters, ihn zur Flucht zu bewegen, fruchtlos. So wird er also dem sicheren Tode entgegengehen. Helis Erbitterung gegen die Willkür Solimans wird dadurch nur noch gesteigert; in einem Endmonolog ruft er aus:

Are men no more? are king's annoynted blood
Prophane to them and sacred unto us?
Playes Power with lawes of God and Nature thus?
Shall Sorrow write this storie of Oppression
Onely in idle teares, and not in blood?
Where is man's zeale to God, his love to men?
Shall that false labyrinth of human feare
Keepe Honour and Revenge still captive there?
No: let the spirit of Wrong stirre up affection,
By smart to make both men and tyrants know,
There is in each, of each, the overthrow.

Das Volk muß gegen die Gewaltherrschaft aufgewiegelt werden; es muß zur Selbsthilfe greifen. Einem ungerechten Herrscher gegenüber sind die Untertanen all ihrer Pflichten entbunden. Darum richtet er an das Volk die Mahnung:

Abolish these false oracles of might,
Courts subalterne, which bearing tyrant's seale,
Oppresse the people, and make vaine, appeale.
Ruine these spetious maskes of tyrannie,
These crown-payd caddies of their maker's fashions,
Which power-like, for right distribute passion.
Confound degrees, the artifice of thrones
To beare down Nature; while they raise up art.

With gilded titles to deceive the hearts[1].
The Church absolves you; Truth approves your worke:
Craft and oppression every where God hates.
Besides, where Order is not, Change is free,
And gives all rights to popularitie.

Der Umstand, daß zwischen dem Sultan und dem Priester ein Streit ausgebrochen ist, veranlaßt den vierten Chor, der sich aus muhammedanischen Konvertiten zusammensetzt, über die Folgen eines Zwistes zwischen Staat und Kirche Betrachtungen anzustellen. Sicherlich werden in diesem Kampf beide Teile leiden; ohne Rücksicht auf das allgemeine Wohl suchen sich Staat und Kirche gegenseitig zu schaden:

Lawes strive to curbe the Church,
the Church wounds lawes againe;
The souldier would have Church, throne, lawes
kept low, that he might raigne.

Die Folge solcher Zustände muß sein, daß der Herrscher gestürzt wird.

Unterdessen ist die Katastrophe eingetreten: Der unschuldige Mustapha ist vor den Augen seines grausamen Vaters von Eunuchen erdrosselt worden. Als Hauptteil des fünften Aktes bliebe also der Bericht des Boten über diese Tat. Ohne irgend welche Sühne wäre aber der Ausgang des Dramas unbefriedigend. Deshalb läßt der Dichter das Volk gegen seinen einst gefeierten Herrscher Soliman rebellieren und nimmt auch den Selbstmord Zangers, des Lieblingssohnes der Rossa, als wichtigen Bestandteil in seine Handlung auf. Ein Monolog Zangers, die erste Szene des letzten Aufzugs, spiegelt uns dessen beunruhigtes Innere wieder. Plötzlich tritt

---

[1] Auch in den *Treatises* finden sich skeptische Äußerungen über Titel.

Achmat zu ihm, mit einem Fluch über Tyrannen seinen Bericht beginnend:

Tyrants! Why swell you thus against your makers?
Is rays'd Equalitie so soone growne wilde;
Dare you deprive your people of Succession,
Which thrones and scepters, on their freedomes build?
Have feare or love, in greatnesse no impression?
Since people, who did rayse you to the crowne,
Are ladders standing still to let you downe.

Hierauf berichtet der Ratgeber dem bestürzten Zanger in aller Breite über die Ermordung Mustaphas. Es ist dies wieder einer der üblichen Botenberichte, auf deren rhetorische Gestaltung viel Fleiß verwandt wird. Kürzere Reden und Antworten leiten die durch wenige Zwischenfragen unterbrochene Erzählung ein. Zanger sieht Achmat kommen und ruft ihm zu:

Zanger: Achmat! what strange events beget these passions?
Achmat: Nature is ruin'd. Humanitie fall'n asunder.
Our Alcoran prophan'd; Empire defac'd;
Ruine is broken loose; Truth dead; Hope banisht,
My heart is full; my voyce and spirits tremble.
Zanger: I tell the worst:
By counsell, or comparison things lessen.
Achmat: No counsell or comparison can lessen
The losse of Mustapha, so vily murth'red.
Zanger: How? dead? what chance or malice hath prevented
Mankinde's good fortune?
Achmat: Father's unkindly doubts.
Zanger: Tell how?

Damit beginnt der Bericht. Währenddessen haben Gerüchte über die Bluttat das Volk in höchste Aufregung versetzt. Soliman, den gefeierten Herrscher, verflucht man. Weit schlimmer soll Rosten seine Vergehen sühnen. Als er von Furcht gepeinigt Achmat um Schutz gegen die Volkswut angeht, kann ihm dieser nur den Rat geben, freiwillig in den Tod zu gehen. In einem

Endmonolog wird sich Achmat über sein Verhalten gegenüber dem Volksaufruhr schlüssig. Obgleich er die Erhebung des Volks als berechtigt anerkennt, muß er dennoch als Patriot der Zügellosigkeit entgegentreten, um den Staat vor dem Untergang zu retten. In der vierten Szene tritt Rossa zu ihm. Auch sie, die Hauptanstifterin der Untat, hat ihre Strafe erhalten. Zanger, ihr geliebter Sohn, dem sie durch ihr Verbrechen den Thron hat sichern wollen, hat sich aus Schmerz über den Tod seines Bruders ums Leben gebracht. Dadurch kann Rossa die Früchte ihrer Freveltat nicht ernten. Das traurige Ende ihres Sohnes hat die Stimme des Gewissens in ihr wachgerufen. Um Gnade wagt sie nicht zu flehen, so groß scheinen ihr die Verbrechen, die sie verübt hat. Von inneren Martern gequält will sie fortan leben und furiengleich durch die Welt ziehen.

Den Abschluß der Tragödie bilden zwei Chöre, ein Chorus Tartarorum und ein Chorus Sacerdotum. In der Ausgabe vom Jahre 1609 stehen beide an einer andern Stelle des Dramas. Was der Dichter unter den Tartari verstanden wissen will, ist auf den ersten Blick unerfindlich. Der Inhalt des Chors ist von solch allgemeiner Natur, daß hieraus kein Schluß auf die Sprecher gezogen werden kann. Der Hauptgedanke ist: Niemand sollte die Gesetze der Natur verletzen. Möglich ist es, daß Greville an die Tartari des Universitätsdramas *Solymannidae* gedacht hat. Dort kommen Gesandte der Tartaren zu Mustapha, um eine Heirat mit der Tochter des Tartarenkönigs zu vermitteln. Bei weitem bedeutsamer ist der zweite Chor, der sich aus Priestern zusammensetzt. Die skeptischen Ansichten, die der Dichter hier über Kirche und Priester ausspricht, trugen ihm den Vorwurf der Gottlosigkeit ein:

We that are bound by vowes, and by promotion,
With pompe of holy sacrifice and rites,

To preach beleefe in God and stirre devotion,
To preach of Heaven's wonders and delights:
Yet when each of us in his owne heart lookes,
He findes the God there, farre unlike his bookes.

Anstelle dieser zwei Chöre steht in der Ausgabe vom Jahre 1609 ein Monolog Achmats, der sicherlich wegen der darin ausgesprochenen antimonarchischen Gedanken in der endgültigen Ausgabe der Tragödie gestrichen wurde. Es heißt da unter anderem:

Noe, dutyes to kings they be conditionall.
When they from God then wee from them may fall;
Not without cause goodnes is weakenes thoughte,
When our obedience nurseth Tyrannye:
If not to doe, to knowe why are wee taughte?
Kings are no more but people's pollicye.

und gleich darauf:

If kings will needs be ruled, who are more fitte
Then people who have intereste in it?

Greville wußte wohl, daß ihm derartige Auslassungen gefährlich werden konnten. Bei der Besprechung seines *Treatise: The Declination of Monarchy* im *Life of Sidney* führt er aus, daß er eine Zeitlang seine Arbeiten unterbrochen habe. Der Grund dafür war: *especially the danger, by treading aside, to cast scandall upon the sacred foundations of Monarchy*[1].

An dem Hofe der Stuarts war es unzweifelhaft gewagt, derartige Gedanken von der Absetzbarkeit der Könige unverblümt auszusprechen. Aus den in der Folioausgabe vom Jahre 1633 unterdrückten Versen könnte man zu dem Schlusse kommen, daß Greville antimonarchisch gesinnt war. Doch waren diese Ansichten jedenfalls das Produkt der gereizten Stimmung,

[1] *Life of Sidney* Kap. XIV, Seite 153.

in welcher er sich in den ersten Regierungsjahren Jakobs befand. Später war er ja ein eifriger Verfechter monarchischer Ideen; dies beweisen schon die Titel der einzelnen Abschnitte im *Treatise of Monarchy*: *The Excellency of Monarchy compared with Aristocracy* (Sekt. 13), *The Excellency of Monarchy compared with Democracy* (Sekt. 14) und endlich: *The Excellency of Monarchy compared with Aristocracy and Democracy jointly* (Sekt. 15).

Die Angriffe des Dichters auf ungerechte Tyrannen und scheinheilige Priester sind nun, wie wir schon hervorgehoben haben, im *Mustapha* besonders scharf. Dem *Alaham* fehlt dagegen die ausgesprochene antityrannische und antikirchliche Tendenz. Dafür sucht Greville möglichst viele Torheiten des menschlichen Lebens zu geißeln. Jeder der Charaktere in dieser Tragödie soll irgend einen Fehler repräsentieren. Deutlich wird dies aus der Analyse des Prologs hervorgehen. Dieser wird von dem Geist eines früheren Königs der Insel Ormus gesprochen. Wie es Euripides und Seneca so gern tun, läßt Greville einen Geist aus der Unterwelt emporsteigen, um uns darauf vorzubereiten, daß wir das Geschick eines fluchbeladenen Hauses vernehmen werden. Dieser Beginn der Tragödie *Alaham* gleicht auffallend dem des Universitätsdramas *Solymannidae*, wo der Geist Selims des Ersten, des Ahnherrn des Sultans Soliman, in einem Prolog dem türkischen Herrscherhause Unheil prophezeit. Da der Dichter diesem lateinischen Drama in dem früheren Stück manche Züge entnommen hat, so mag er ihm auch die Eröffnung seines zweiten nachgebildet haben. In düsteren Worten läßt er den Geist des Königs beginnen:

Thou monster horrible! under whose ugly doome,
Downe in Eternitie's perpetuall night,
Man's temporall sinnes beare torments infinite:
For change of desolation, must I come

To tempt the Earth, and to prophane the light;
From mourne full silence, where Paine dares not rore
With Libertie; to multiplie it more.
Nor from the lothsome puddle Acheron,
Made foule with common sinnes, whose filthie dampes
Feede Lethe's sinke, forgetting all but mone:
Nor from that fowle infernall shaddowed lampe,
Which lighteth Sisiphus to rowle his stone:
These be but bodie's plagues, the skirts of Hell;
I come from whence Deathe's seate doth Death excell.

Einst war er ein schwacher König, der von seinen Ratgebern beherrscht und zuletzt ums Leben gebracht wurde. Dafür sollen seine Nachkommen schwer büßen. Durch den Mund des Geistes gibt hierauf der Dichter eine kurze Charakteristik jedes dieser Nachkommen: des alten, schwachen Königs, den sein ehrgeiziger Sohn Alaham zu stürzen sucht; der rachsüchtigen Hala, die ihren Gatten Alaham schamlos hintergeht, des schwachsinnigen Königsohnes Zophi, der sich in seiner Unschuld besonders eignet, als ein Opfer gewissenloser Nachstellungen zu fallen. Vertreter des Standes der königlichen Ratgeber sind die Bashas Mahomet und Caine: während dieser unbeständig und ohne festen sittlichen Halt ist, erscheint jener als ein sittlich hochstehender Charakter. Wie ferner aus den Worten des Geistes zu entnehmen ist, hat er beschlossen, der Korruption im Staate Einhalt zu gebieten, doch wird er durch vernünftelnde Erwägungen gehemmt, seine Pläne ganz durchzuführen. Celica, die uns in der Tragödie als Idealgestalt erscheint, soll nach dem Prolog ebenfalls nicht von Fehlern frei sein:

Because in flesh no seeds are sowne
Of heavenly grace, but they must bring up weedes.

Heli endlich soll einen scheinheiligen Priester darstellen, dem wahre Gottesfurcht fehlt.

Am Schluß des Prologs ruft der Geist nach antikem Vorbild die Furien auf, an der Vernichtung des Staates mitzuarbeiten. Jedem einzelnen Racheengel teilt er seine besondere Aufgabe zu:

Craft! Go thou forth, worke Honor into Lust.
Malice! Sow in Selfe-love unworthinesse.
Feare! Make it safe for no man to be just.
Wrong! Be thou clothed in Power's comelinesse.
Wit! Play with Faith; take Glory in mistrust;
Let Duty and Religion goe by ghesse.
Furies! Stirre you up warre; which follow must,
When all things are corrupt with doublenesse.
From vice to vice let Error multiply.
With uncouth sinnes, murthers, adulteries,
Incorporate all kindes of iniquity.
Translate the State to forraigne tyrannies:
Keepe downe the best, and let the worst have power,
That Warre and Hell may all at once devoure.

Auf diesen orientierenden Prolog folgt ein Gespräch zwischen Alaham und Heli. In langer Erzählung teilt Alaham die vor dem Beginn der Handlung liegenden Ereignisse mit. Schon seit langer Zeit strebt dieser ehrgeizige Königssohn darnach, die Königsgewalt an sich zu reißen. Nachdem er den mächtigen Basha Mahomet durch Verbannung unschädlich gemacht hatte, suchte er mit Caines Hilfe zu seinem Ziele zu gelangen. Da ihn aber dieser in seiner Ehre kränkte, indem er zu Hala in unerlaubte Beziehungen trat, überwarf er sich mit ihm und ließ Mahomet zurückrufen in der Hoffnung, daß sich dieser für die ihm erwiesene Gnade erkenntlich zeigen würde. Doch sollte er eine große Enttäuschung erleben. Mahomets erste Tat war, den verbannten ältesten Sohn Zophi zurückzurufen, damit dieser nach dem Tode des alten Königs die Krone erhalte. Dies ist die Situation zu Beginn der Handlung. Alaham ist natürlich aufs höchste aufgebracht. Er ist entschlossen, rücksichtslos

vorzugehen und seinen altersschwachen Vater abzusetzen. Hierzu braucht er die Hilfe der Kirche; denn sie ist ein wichtiges Glied der Regierung:

The Church it is one linke of government,
Of noblest kings the noblest instrument.
For while kings sacred keepe her mysteries,
She keepes the world to kings obedient;
Giving the body to obey the spirit,
So carrying power up to infinite.

Darum stachelt Alaham den Priester an, mit ihm zusammen die bestehende Ordnung der Dinge zu stürzen:

Preach you with firie tongue, distinguish might,
Tyrants from kings; duties in question bring
Twixt God and man: where power infinite
Compar'd, makes finite power a scornfull thing.

Gleich darauf fügt er hinzu:

Censure kings faults, their spies and favourites;
Holinesse hath a priviledge to sting,
Men be not wise; bitternesse from zeale of spirit,
Is hardly judg'd; the envy of a king
Makes people like reproofe of Maiesty;
Where God seemes great in priest's audacity.

Alaham entwickelt dann noch dem Priester seine Pläne. Die beiden Ratgeber Mahomet und Caine dürfen ihm nicht im Wege stehen. Sein Weib Hala wird ihn dabei unterstützen. Als Heli weggegangen ist, ruft Alaham in einem kurzen Schlußmonolog die bösen Geister an und bittet sie um Hilfe.

Willkommene Gelegenheit, mit seinen Ränken zu beginnen, bietet ihm die Ankunft Mahomets. Zunächst wirft er diesem seine Undankbarkeit vor und erinnert ihn nochmals daran, daß er ihm durch die Zurückberufung aus der Verbannung eine große Wohltat erwiesen habe. Als jedoch Alaham einsehen muß, daß Mahomet seine ehrgeizigen Pläne durchschaut, ändert er

seine Taktik. Er stellt sich, als ob er durch die Ermahnungen des Basha bekehrt worden sei, heuchelt Vertraulichkeit und sucht ihn mit der Lüge einzuschüchtern, Hala und Caine hätten sich gegen Mahomets Leben verschworen. Als Mahomet ihn bittet, Hala umzustimmen, bedeutet ihm Alaham, daß dies unmöglich sei; denn:

Call up the dead, for that is less to doe.
A woman's hate is ever dipt in blood,
And doth exile all counsells that be good.

Zum Schluß gibt er dem Basha den Rat, Caine aus dem Wege zu räumen, und Hala anzuklagen.

Darauf folgt der den Akt schließende Chor, der sich aus guten Geistern zusammensetzt. Sie klagen über die Macht des Bösen in der Welt und besonders über das ruchlose Treiben Alahams und Halas. Der Chor ist in dem sogenannten *Poulter's Measure* abgefaßt, dessen erste Zeile ein Alexandriner, dessen zweite ein Septenar mit der Zäsur nach der vierten Hebung ist. Als Beispiel mag der Anfang des Chors dienen:

We that are made to guard good men and binde the ill,
See both miscarried here below, against our power and will.
As if the Earth, and her's, were to the worst left free,
And we made subject by their curse, to Death's blacke colonie.

In der ersten Szene des zweiten Aktes führt sich Hala als das ruchlose, ehrgeizige Weib ein, wie es im Prolog charakterisiert wird. In einem Selbstgespräch enthüllt sie ihre geheimsten Gedanken. Hala haßt Mahomet, der ihr früherer Liebhaber war, sie aber zuletzt ihrem Gatten gegenüber bloßgestellt hat. Sie spricht von ihrer Liebe zu Caine und von ihrem zügellosen Streben, als Gemahlin dieses Mannes die Königskrone zu tragen, und schließt mit den Worten:

My partie's strong, I build upon the vice.
Question the yoke of princes, husband, law;

My good successe breakes all the linkes of awe.
Then Chance! be thou my friend; Desire! my guide;
My heart extended is to great attempts,
Which, if they speed, eternize shall my fame,
If not, 'tis glory, to excell in shame.

Ihr von Leidenschaften durchwühltes Innere zeigt sie jedoch nicht mehr, als in der zweiten Szene ihr Gatte zu ihr tritt. Alaham äußert sich über seine Aussichten auf den Königsthron, über die Mittel, durch die er zum Ziel zu gelangen hofft, und glaubt in Hala eine Helfershelferin gefunden zu haben. Daß sie aber den verhaßten Gatten völlig durchschaut hat, der ja sie, Caine und Mahomet nacheinander unschädlich machen will, darüber läßt ihr Selbstgespräch, das die Szene schließt, keinen Zweifel. Caine, den sie liebt, muß sie schützen, Mahomets Sturz dagegen kann für sie und ihren Geliebten nur günstige Folgen haben.

Wie Alaham seiner Gattin gegenüber schon angedeutet hat, schickt er Caine zu ihr; in der dritten Szene macht sich nun Hala ganz im Sinne ihres Gemahls daran, den Basha gegen Mahomet aufzuhetzen, der ihnen allen nach dem Leben trachte. Obgleich Caine sich anfangs weigert, jenen aus dem Wege zu räumen, da er an dessen schlimme Absichten nicht glauben kann, siegt doch in diesem inneren Zwist die Liebe zu Hala, so daß er ihr verspricht, den Mord auszuführen. Wie wenig fest aber sein Entschluß ist, zeigt sich schon in der nächsten Szene, als Mahomet zu ihm tritt. Da dieser die schlimmen Pläne Caines kennt, redet er ihm ernstlich ins Gewissen, so daß dieser von der Schlechtigkeit seines Vorhabens überzeugt wird. Doch will er aus Furcht vor Alahams Zorn diesem den Tod Mahomets zum Schein mitteilen. Nach Caines kurzem Endmonolog folgt der zweite Chor, der von Malice, Craft, Pride, Corrupt Reason und den Evill Spirits gesprochen wird.

Die Verwendung von allegorischen Figuren ist jedenfalls eine Reminiszenz des Dichters an die Moralitäten[1]. Eine Anlehnung an die ersten Senecatragödien Englands darin zu erblicken, wie Croll es tut, geht kaum an, da zwischen den Personen der Dumb-Shows und den Figuren in Grevilles Dramen ein ziemlicher Unterschied besteht.

Dieser zweite Chor der Tragödie ist ein Gespräch der einzelnen Furien untereinander, die sich darüber streiten, wer von ihnen die Herrin aller bösen Geister genannt werden dürfe. Die Ansprüche auf diesen Titel werden nach der Fähigkeit gemessen, den Menschen zum Bösen zu verführen. Nachdem Craft, Malice und Pride um den Vorrang gestritten haben, beansprucht Corrupt Reason die erste Stelle, was jedoch von den Evill Spirits zurückgewiesen wird.

Den Zweck, die Situation zu Beginn des dritten Aktes darzulegen, erfüllt ein Monolog Alahams. Der Hauptschlag ist geführt: der alte König ist abgesetzt und geblendet; es bleibt dem ehrgeizigen Sohn noch übrig, seine Feinde unschädlich zu machen. Willkommenen Anlaß, Cainė ins Verderben zu stürzen, bietet ihm dieser selbst, als er in der zweiten Szene die Lüge vorbringt, er habe Mahomet ermordet. Als der Tyrann in gutgespielter Entrüstung ihn zum Tode verurteilt, teilt Caine in seiner Angst die Wahrheit mit, kann aber dadurch den Befehl des blutdürstigen Herrschers nicht rückgängig machen. Das Urteil wird sofort vollzogen. Durch den entstehenden Tumult beunruhigt, eilt Hala zu ihrem Gatten, um die Ursache zu erfahren. [3. Szene.] Als sie den Tod ihres Geliebten erfährt, erschrickt sie, doch weiß sie ihre Wut hinter einigen Äußerungen der Trauer zu verbergen. Kaum ist Alaham gegangen, als

---

[1] Übrigens läßt auch Marlowe seinen Faust zwischen guten und bösen Geistern schwanken.

sie ihrem Zorn die Zügel schießen läßt. Die Aufgabe, das rasende Weib zu besänftigen, fällt in der vierten Szene der Amme zu, die von Greville in Anlehnung an Seneca mit Nutrix bezeichnet wird. Hala gebärdet sich wie eine Furie; um ihre Rache an Alaham zu kühlen, will sie ihr eigenes Kind umbringen. Sicher hat der Dichter diesen Zug der Senecaschen *Medea* entnommen, die ja auch in *Mustapha* für Rossas Ermordung ihrer Tochter vorbildlich war. Der Dialog zwischen Hala und der Amme geht in schnell aufeinanderfolgenden Reden und Gegenreden vor sich; als Beispiel mag die Stelle dienen, wo die Amme Hala von dem gräßlichen Vorhaben abzubringen sucht:

Nutrix: Will you destroy your owne?
Hala: My owne are his.
Nutrix: Infamous act!
Hala: Rage doth but now begin.
Nutrix: Can'st thou doe worse?
Hala: Else to my selfe I sinne:
Life is too short; Horrour exceeds no Faith,
That cannot plague offences after death.
Nutrix: Ah! calme this storme; these ugly torrents shunne
Of rage, which drowne thy selfe, and all besides.
Hala: Furies! no more irregularly runne,
But arted: teach Confusion to divide.
Nutrix: If kinde be desinherited in thee,
Yet have compassion of this orphane State.
Hala: That is the worke which men shall wonder at:
For while his ruin'd are, yet mine shall raigne;
His heirs, but yet true issue unto Caine.
Nutrix: These works on princes' ruines must be built.
Hala: For my revenge no baser blood is spilt.
Nutrix: What force can princes' forces overbeare?
Hala: That force, which makes their pride it cannot feare.
Nutrix: How enters malice where there is mistrust?
Hala: With tribute into State: to kings with lust.
Nutrix: What way to these?
Hala: Prosperity, successe.
Nutrix: These adde more power:



Hala: So much suspects the lesse.
Nutrix: What can you adde?
Hala: Presents, obedience, praise,
They need not knocke to enter in that please.
Nutrix: Flatteries are plaine.
Hala: To kings that see their ill.
Nutrix: Kings iealous are.
Hala: Of truth, not of their will.
Nutrix: Usurpers feare.
Hala: Worth, not humilitie.

Dies Zerbrechen der Verszeilen in zwei Teile finden wir besonders im *Alaham,* wo der Dichter in verschiedenen Szenen davon Gebrauch macht, während die Tragödie *Mustapha* diese Eigentümlichkeit nur in wenigen Stellen aufweist.

Nachdem Hala noch der bestürzten Amme mitgeteilt hat, daß sie eine Krone und einen Mantel habe anfertigen lassen, um damit Alaham zu vergiften, beauftragt sie in der Schlußszene des dritten Aktes den Priester, für Caine ein fürstliches Begräbnis zu veranstalten.

Der dritte Chor vereinigt die guten und bösen Geister zu einem Gespräch. Die bösen Geister rühmen sich, auf der Welt eine größere Macht zu besitzen als die guten. Höhnisch fordern sie die guten auf, Alaham und Hala vom Verbrechen abzubringen, wenn sie es vermöchten. Unberührt von dem Spott und dem Hohn der bösen wollen die guten Geister sie in ihrem verruchten Treiben nicht aufhalten. Die Menschen, die in der Gewalt der bösen Geister stehen, sind durch ewige Unruhe gestraft.

Der vierte Aufzug der Tragödie ist retardierender Natur; er bringt die Bemühungen Celicas um die Rettung ihres Vaters und Bruders. Im ersten Auftritt sucht sie dem alten geblendeten König, der keine Kraft mehr in sich fühlt, um sich den Nachstellungen seines grausamen



Sohnes zu entziehen, wieder Energie einzuflößen, indem sie ihn auf seine Pflichten gegen den Staat hinweist. Als sie nun einsieht, daß alle ihre Worte vergeblich sind, will sie seinen Wunsch, ihn durch sein Schwert zu töten, erfüllen. Da wird er aber wankend und bittet seine Tochter, ihn seinem verdienten Schicksal zu überlassen. Nachdem Celica ihrem greisen Vater Mut zugesprochen hat, faßt sie den Entschluß, mit ihm zu fliehen. Da bemerkt sie jedoch einen Späher Alahams, so daß sie schleunigst mit ihrem Vater hinter einem neu errichteten Opferaltar Zuflucht nehmen muß. Gleich darauf hört sie die Klagen ihres Bruders Zophi, den Alaham ebenfalls hat blenden lassen. Mitleidsvoll nimmt sie sich auch dieses Unglücklichen an. In der dritten, vielleicht den *Troerinnen* des Seneca nachgebildeten Szene kommt Alaham an die Stelle, an der Celica ihre Schutzbefohlenen versteckt hat. Er gibt gerade seinen Häschern den Befehl, überall, ja selbst in Heiligtümern nach seinen Verwandten zu suchen. Kaum hat er seine Schwester erblickt, als er schroff in sie dringt, ihm den Aufenthaltsort des Königs mitzuteilen. Doch ihre Standhaftigkeit, mit der sie das Geheimnis trotz aller seiner Drohungen wahrt, macht den Tyrannen nur noch wütender, so daß er nochmals seine Späher antreibt, nach dem König zu fahnden. Celica läßt er zur Folter führen. Der alte König, der in seinem Versteck das Gespräch hat anhören müssen, tritt hervor und fleht seinen Sohn an, die Tochter zu schonen, da doch nur sein Tod ihm die heißbegehrte Krone bringen könne. Alaham jedoch bleibt unerbittlich und läßt beide zum Tode führen.

Wohl mit Absicht läßt Greville im Anschluß an diese Szene, die uns den Wüterich in der abstoßendsten Weise gezeigt hat, im Chor das Volk zu Wort kommen, das aus seiner Erbitterung gegen ungerechte Tyrannen

keinen Hehl macht. Es warnt die Herrscher vor Verbrechen; denn ein geknechtetes Volk wird sich einmütig gegen seinen Unterdrücker auflehnen:

When we are all wrong'd, had we all one minde,
Whom could you punish? what could you reserve?

Nur Liebe des Fürsten zu seinen Untertanen kann Gegenliebe erzeugen:

Yet if kings be the head, we be the heart;
And know we love no soule that does not love us.

Begeht ein König Verbrechen, so wird sich das Volk durch den Pomp und den Glanz des Throns nicht blenden lassen:

To maske your vice in pompes is vainly done.
Nor can the throne, which monarchs doe live in,
Shaddow kings faults, or sanctyfie their sinne.

Die Kirche soll von dem Fürsten nicht zur Unterdrückung des Volkes benützt werden:

Make not the Church to us an instrument
Of bondage, to yourselves of libertie.
Obedience there confirmes your government;
Our soveraignes, God's subalternes you be:
Else while kings fashion God in humane light,
Men see, and skorne what is not infinite.

Ferner birgt es für den Herrscher Gefahren in sich, wenn das Volk ungerechterweise ausgesogen wird:

Make not the end of justice checquer-gaine,[1]
It is the liberality of kings:
Oppression and Extortion ever raigne,
When lawes looke more on scepters than on things.

Mit dem Hinweis, daß Könige durch Verbrechen an ihrem Sturz arbeiten, schließt dieser Chor:

Kings then take heed! Men are the bookes of fate,
Wherein your vices deep engraven lye,
To shew our God the griefe of every State.

---

[1] Gaine to the exchequer [Grosart].



And though great bodies do not straightwaies die;
Yet know, your errors have this proper doome,
Even in our ruine to prepare your tombe.

Wie der dritte Akt, beginnt auch der fünfte mit einem Monolog Alahams. Stolz sitzt der Tyrann auf seinem Thron, die Krone auf dem Haupte und den Mantel um die Schultern gehängt, durch den sein hinterlistiges Weib ihn verderben will. Niemand wagt nach der Hinrichtung seiner Verwandten mehr das Haupt gegen ihn zu erheben. Selbst Hala zeigt sich unterwürfig. Doch schon naht der Umschlag: In der Ferne hört der Unmensch ein unheilverkündendes Murmeln. Gleich darauf tritt der Bote auf, um ihm über den Feuertod des Königs, Zophis und Celicas zu berichten. Aufs höchste erschreckt ihn die Kunde, daß das Volk in seinem Unwillen nach Rache und Freiheit rufe. Eine fürchterliche Angst packt ihn; schon spürt er das Gift wirken. In seiner Bedrängnis verlangt er nach seiner Gattin, die auch sofort mit ihren zwei Kindern erscheint. Durch die Beschuldigungen und Vorwürfe Halas werden die Gewissensqualen des Tyrannen nur noch vergrößert; als nun gar das entmenschte Weib das Kind, das aus ihrer Ehe mit Alaham hervorgegangen ist, zu töten droht, fleht der Gatte sie an, doch ihre Rache nur an ihm allein zu kühlen. Trotzdem führt Hala, die sich an dem Schmerz ihres verhaßten Mannes weidet, kalt die Drohung aus. Voll Ekel über diese grausige Tat wendet sich der Sterbende ab; es war der Todesstoß für ihn. Mit dieser Tat hat sich Hala selbst gestraft; blind vor Wut hat sie aus Versehen das falsche Kind, die Frucht ihres ehebrecherischen Umgangs mit Caine, ermordet. In höchster Bestürzung bemerkt sie den Irrtum:

But what is this? Wake I, or doe I dreame?
If chang'd, with whom, or into whom am I?

Doth Horror dazell sense, or multiply?
What world is this? Where's Alaham? where my sonne?
Caine! rise, and tell what furies raisèd be?
Do'st thou remaine alive? and art thou dead?
Who did this deed? None answers. It was I.

Jetzt wird ihr klar, welch schreckliches Verbrechen sie verübt hat; die Stimme des Gewissens läßt sich *in* ihr vernehmen. Hier wechselt der Dichter das Versmaß und läßt den Blankvers in reimlose Alexandriner übergehen. In den Text ist die Bemerkung eingefügt: *Verses here doe lengthen.*

And am I thus misled to lose child, husband, fame,
Honor, revenge, my Caine, my harmes and fury too?
And cannot harme my selfe, that those harmes to me doe.
Must I forgive thee, Hala! that none else forgive?
Scarce trembling doth my heart conceive this hatefull deed.

Doch lange hält diese weichmütige Stimmung bei ihr nicht an. Gleich darauf spricht wieder die Furie aus ihr:

Come infant! here is empire: let us live.
This worke is mine: Hell thankes, and envies me:
And loe! her spirits, before I come, I see,
Discord, Sedition, Rage, you Furies all!
Possesse againe the State, where you beganne:
The woman you; 'tis we deceive the man.
Enter upon this large infernall wombe;
Repay your selves; this mould did make you all.
Why doe you stay? leade me the way: I come.
Flesh is too weake, it hath satietie;
Lust intermittent here; and Furie, poore;
Rage has respects; Desires, here weary be.
Leave man this meane: let us live in excesse;
Where power is more, although the joyes be lesse.
This child is none of mine: I had no part:
Beare him I did with loathing, not desire:
My wombe perchance did yeeld, but not my heart.
With Alaham his father he must dwell:
I will go downe, and change this ghost with hell.

Dieser Ausgang der Tragödie, wie überhaupt der ganze Verlauf derselben, erinnert stark an *Mustapha*. Die Situation ist ja sehr ähnlich: In einem orientalischen Staate, der von einem willensschwachen Könige geleitet wird, sind Streitigkeiten um die Thronfolge ausgebrochen. Das Haupt der Intrigue ist ein ehrgeiziges, rachsüchtiges Weib, dessen Ziel ist, ihrem Kinde den Thron zu sichern. Bei Rossa bestimmt dies Streben alle ihre Handlungen. Dies ist zwar bei Hala nicht der Fall, doch sucht auch sie dadurch, daß sie Alahams Sohn ermordet, ihrem Kinde die Krone zu verschaffen. Um nun diese ruchlosen Frauen zu bestrafen, benützt der Dichter dasselbe Mittel; er straft sie durch den Tod ihrer geliebten Kinder. Ihnen stellt Fulke Greville in beiden Tragödien tugendhafte Mädchen gegenüber, Camena und Celica. Um in seinen Dramen geeignete Personen zu haben, denen er politisch-philosophische Erörterungen in den Mund legen kann, führt er wie in *Mustapha* Achmat und Rosten, so in *Alaham* die zwei Bashas Caine und Mahomet ein, von denen immer der eine den guten, der andere den schlimmen Berater darstellen muß. Ferner läßt er in den Dramen einen Vertreter der Kirche auftreten; wahrscheinlich ist diese Gestalt dem lateinischen Universitätsdrama *Solymannidae* entnommen.

An den Beginn einer kurzen allgemeinen Kritik der Dramen und besonders der darin enthaltenen Ideen möchte ich die treffliche Bemerkung von Charles Lamb stellen, die er in den *Specimens of English Dramatic Poets* über die Werke Fulke Grevilles macht: „Ob wir nun in seine *Plays* einen Blick werfen, oder in seine leidenschaftlichsten Liebesgedichte, so finden wir, daß alles durch Verstand erfroren und erstarrt ist“[1]. In den

[1] Bemerkenswert ist das Urteil Davenants (siehe Aubrey, *Brief Lives* I, 205): *He wrote a poem in folio which he printed*

Dramen sind die handelnden Personen in erster Linie nicht fühlende Menschen, sondern Typen, die sein Verstand geschaffen hat, und zwar wie er sie sich an hervorragender öffentlicher Stelle als Herrscher, Berater eines solchen, Priester oder als ehrgeizige Fürstinnen denkt. Gänzlich fehlerfreie Charaktere hat der Dichter nicht schaffen wollen. Der Prolog zu *Alaham* beweist dies zur Genüge. Hieraus folgert Croll: Greville ist ein Pessimist nach calvinistischer Art; er glaubt an die Schlechtigkeit der überwiegenden Mehrzahl der Menschen, an das blinde Walten menschlicher Böswilligkeit. Deshalb rät er davon ab, diesem alles überwältigenden Übel entgegenzutreten und es zu bekämpfen, da doch alle Bemühungen vergeblich sind. So begeht z. B. Celica diesen Fehler, daß sie dem Übel einen stolzen Widerstand entgegensetzt.

Die Anschauungen unseres Dichters erkennt man im allgemeinen am besten aus den Chören. Die politischen Erörterungen, die er sie vortragen läßt, lassen sich in zwei große Gruppen einteilen: in solche, die sich mit dem Staat, und solche, die sich mit der Kirche befassen. Ein Lieblingsthema der ersten Gruppe ist die Darlegung der Pflichten eines Herrschers. Den größten Platz nehmen jedoch seine Ausfälle gegen ungerechte Tyrannen ein. Bedeutsam ist, daß er hierbei die Rechte des Volkes hervorhebt, das die Macht, die von ihm ausgegangen ist, dem Fürsten wieder entziehen kann, falls er sich des in ihn gesetzten Vertrauens unwürdig zeigt. In der andern Gruppe berührt der Dichter vor allem das Verhältnis von Staat und Kirche. Eindringlich weist er auf die schlimmen Folgen hin, die entstehen müssen, wenn eine dieser Mächte sich Übergriffe erlaubt. Über die Diener der Kirche sind seine Gedanken durchweg

not till he was old, and then, (as Sir W. said) with too much judgment and refining spoyld it, which was at first a delicate thing.

skeptisch. Die Untugenden der Priester wie Habgier, Herrschsucht, Intoleranz und Scheinheiligkeit bekämpft der Dichter freimütig. Oft sind sie durchaus nicht Vermittler zwischen Gott und den Menschen. Darum rät er auch, in erster Linie die Gebote Gottes zu befolgen und nicht die der Priester. Unser Dichter scheint überhaupt eine starke Abneigung gegen jede organisierte Kirche gehabt zu haben, mochte es nun die anglikanische, puritanische oder katholische sein, wie dies seine Tragödien, seine *Treatises* und seine Sonetten beweisen. Im letzten Sonett (No. 110) der Sammlung *Caelica* ruft er aus:

> Man's superstition hath Thy truth entomb'd,
> His atheisme againe her pomps defaceth;
> That sensuall unsatiable vaste wombe
> Of Thy seene Church, Thy unseene Churche disgraceth;
> There lives no truth with them that seeme Thine owne;
> Which makes Thee living God, a God unknowne.

Auch sonst finden sich ähnliche Äußerungen der Entrüstung über die Scheinheiligkeit und Verderbtheit derjenigen, die sich für die erwählte Schar Gottes halten.

Fulke Greville war ein Mann von weitgehender Toleranz. Als erklärter Feind jeglicher Unduldsamkeit wendet er sich gegen die römische Kirche[1]:

> Trust not this miter which forgiveth none,
> But damns all souls that be not of her creeds,
> Makes all saints idols, to adorn her throne,
> And reapes vast wealth from superstitions seeds;
> For must not she with wet or burnt wings fall,
> Which soars above Him that created all?

Neben diesen zwei großen Gedankengruppen des Dichters über weltliche und kirchliche Macht finden sich noch andere Erwägungen über Gesetze, Steuern usw. Über alle diese Themata spricht er auch ausführlich in den *Treatises*. Die bemerkenswertesten Äußerungen dar-

[1] Im *Treatise of Monarchy,* Sekt. XII [Strophe 561).

über hat Grosart in seinem Essay[1] zusammengestellt. Was Greville über Ungewißheit, lange Dauer und unnötigen Aufschub der Prozesse, Mißbrauch der Gesetze, Bevorzugung der Parlamentsmitglieder, zu große Verschwendung mit Gesandtschaftstellen sagt, zeugt von ernstem Nachdenken und tiefer Sachkenntnis. Erwähnt sei noch, daß er gegen Duelle und Geldstrafen auftritt und den Freihandel fordert. Mit Recht rühmt Grosart diese Reichhaltigkeit der Werke an Gedanken, die uns oft ganz modern anmuten; wie der Kritiker in dem Essay weiter hervorhebt, berührt Greville meist bleibende Probleme des menschlichen Lebens. Seine Ideen legen aber auch Zeugnis ab von seiner edlen Sinnesart; als Anwalt des niederen Volkes wettert er gegen jegliche Ungerechtigkeit und Unterdrückung. Den Fürsten legt er besonders Gerechtigkeit gegen ihre Untertanen ans Herz.

Dieser Überfluß an Gedanken war vom Dichter beabsichtigt; darauf legte er am meisten Wert, nicht aber auf die Form; so sagt Grosart: *Lord Brooke was more mindfull of substance than form.* Wirklich ist auch Grevilles Sprache gar oft dunkel. Southey sagt von ihm: *Lord Brooke was certainly the most difficult of all our poets; but no writer appears to have reflected more deeply on momentous subjects*[2]. Den schwierigen Stil und die Unergründlichkeit der Gedanken hebt Ward in *A History of English Dramatic Literature* als Kennzeichen der Poesie Grevilles hervor. Doch wäre eine Kritik ungerecht, wollte sie diesem Dichter poetische Begabung absprechen. Zum Teil auch in den Dramen, besonders aber in seinen Sonetten an Caelica finden sich hochpoetische Stellen. Neben wohllautenden Versen, die seine anmutigen Liebesgedichte zieren, finden sich solche, aus denen wahre

[1] In der Ausgabe der Werke Grevilles, Bd. II, S. XVIIIff.

[2] *British Poets: Chaucer to Jonson* 1831, p. 515 [vgl. Grosart's *Essay* S. XVIIIff.].

dramatische Leidenschaft spricht, ich erinnere nur an die Reden Rossas und Halas. Trefflich versteht auch unser Dichter, seine Gedanken in die gedrängte Form von Aphorismen zu kleiden, wie uns solche schon oft begegnet sind. Ich füge noch einige hinzu aus der großen Anzahl, die Grosart in seinem Essay zusammengestellt hat:

Thrones being strong because men think them so

aus *Declination of Monarchy*, Strophe 66;

Opinion is a tyrant everywhere

aus *Alaham* III, 3, und endlich:

They multiplie in woes that adde in glories

aus *Mustapha* II, 1.

Bemerkenswerterweise hat Fulke Greville auf die in der Dichtung jener Zeit so beliebten Anspielungen auf klassische Mythen verzichtet. Wie bei Samuel Daniel weisen auch die in seinen Dramen vorkommenden Bilder und Gleichnisse heimisches Gepräge auf.

Doch sonst erinnert Daniels Stil durchaus nicht an den Grevilles; streng geschieden bleibt seine anmutige, leichtverständliche Schreibweise von der Grevilles. Weit eher läßt sich in dieser Hinsicht mit diesem der Dichter John Donne vergleichen, dessen Poesie sich ebenfalls durch den außerordentlichen Reichtum an Gedanken und die schmucklose, oft dunkle Ausdrucksweise auszeichnet.

Wohl aber bietet das Versmaß Vergleichungspunkte zwischen Greville und Daniel. Alles Wesentliche hat schon Morris Croll in seinem Essay hervorgehoben. Trotzdem muß ich bei diesem Punkt etwas verweilen, da er die Beziehungen der beiden Dichter näher beleuchtet. Im Gegensatz zu Daniels *Cleopatra* und Alexanders Tragödien finden wir im *Philotas*, in *Mustapha* und *Alaham* ein unregelmäßiges Verssystem vor; während dort kreuzweiser Reim (*Alternate* oder *Cross Ryme*

mit dem Schema abab) angewandt ist, findet sich hier eine Mischung von *Cross Ryme*, *Couplets* und ungereimten Zeilen. Während Daniel im *Philotas* besonders sechszeilige Stanzen, die sich aus Vierzeilern und *Couplets* zusammensetzen, anwendet, daneben auch Blankverspartien in die vorherrschende Form des *Cross Ryme* einschiebt, läßt Fulke Greville oft auf die einzelnen *Couplets* eine ungereimte Zeile folgen. Beide Dichter werden von der Absicht geleitet, der Eintönigkeit, die eine ununterbrochene Folge von paarweis gereimten Versen hervorruft, abzuhelfen. Daß Daniel so denkt, dafür besitzen wir ein Zeugnis in seiner *Defence of Ryme: I must confesse, that to mine owne eare, those continuall cadences of couplets used in long and continued Poems, are very tyresome, and unpleasing, by reason that still, me thinks they runne on, with a sound of nature and a kind of certaintie which stuffs the delight rather then entertaines it.*

Weiter enthält die Stelle ein wichtiges Geständnis Daniels:

And I must confesse my Adversary[1] *hath wrought this much upon me, that I thinke a Tragedy would indeed best comporte with a blanke verse, and dispence with Ryme, saving in the Chorus or where a sentence should require a couplet.*

Hieraus läßt sich erklären, warum Daniel in seinem *Philotas*, den er zwei Jahre nach der *Defence of Ryme* veröffentlichte, Blankverspartien einschiebt. Doch hat er sich nicht dazu verstehen können, die ganze Tragödie in diesem Versmaß abzufassen; den Grund hierfür enthält folgende Stelle, welche an die oben zitierten Erörterungen anknüpft:

And to avoid this over-glutting the eare with that always certaine, and full incounter of Ryme I have assaide

[1] Daniels *Defence of Ryme* ist eine Erwiderung auf Campions *Observations in the Art of English Poesie.*

in some of my Epistles to alter the usuall place of meeting, and to set it further off by one verse, to try how I could disuse my owne eare, and to ease it of this continuall burthen, which indeed seemes to surcharge it a little to much, but as yet I cannot come to please myselfe therein; this alternate or cross Ryme holding still the best place in my affection.

Daß der Dichter diesen *Cross Ryme* am meisten schätzt, zeigt uns *Cleopatra* und trotz aller Unregelmäßigkeiten auch *Philotas*. Dieses Versmaß wird nun auch von Lord Brooke oft angewandt. Besonders ist die Danielsche Stanze bei ihm sehr beliebt, sind ja doch die *Treatises* ausschließlich in solchen abgefaßt. Diese Übereinstimmung zwischen den beiden Dichtern legt die Vermutung nahe, daß eine gegenseitige Beeinflussung vorliegt. Wirklich besitzen wir auch dafür Zeugnisse[1]. Aus der *Prefatory Address* zur *Defence of Ryme* geht hervor, daß die beiden Dichter sich in Briefen ihre Ansichten über Verskunst mitgeteilt haben[2]. Daniel sucht in dem einflußreichen Fulke Greville eine Stütze zu gewinnen in seinem Kampfe gegen die klassizistischen Bestrebungen, den Reim aus der englischen Dichtkunst zu verbannen und antike Versmaße einzuführen. Wir haben also zwischen den beiden Dichtern ein freundschaftliches Verhältnis anzunehmen, und zwar haben wir es uns doch wohl so vorzustellen, daß Fulke Greville der Gönner des aufstrebenden Dichters war. Die Erörterung des Versmaßes in den Tragödien Samuel Daniels und Fulke Grevilles hat uns also die Mittel in die Hand gegeben, zwischen den beiden Dichtern engere Beziehungen herzustellen. Auch fernerhin muß das Versmaß in Betracht

[1] Es behauptet dies auch eine Notiz, die in einem Artikel der *Biographia Britannica* vom Jahre 1757 verwertet ist.

[2] Die Zeugnisse sind ihrem Wortlaut nach bei M. Croll angeführt.

gezogen werden, wenn es gilt, die Beziehungen Sir William Alexanders zu diesen Autoren zu beleuchten.

Viertes Kapitel.

Sir William Alexander, Earl of Stirling.

Sir William Alexander entstammte einer altadligen Familie Schottlands[1]. Im Jahre 1580 wurde er als Sohn des Alexander Alexander auf dem Familiensitz Menstrie-House in Stirlingshire geboren. Über seine Jugend ist uns fast gar nichts überliefert. Seinen Studien lag er an der Universität Glasgow ob; nach seinem Abgang von da bereiste er mit seinem Verwandten, dem Grafen Argyle, den Kontinent, wo er jedenfalls die damals bedeutendsten Hauptstädte der westlichen Länder besuchte. Im Jahre 1603 war er wieder in der Heimat und begann seine dramatische Produktion mit der Tragödie *Darius*. Bald nach der Übersiedelung Jakobs von Schottland an den englischen Hof ließ sich auch Alexander in London nieder, wo er dann viele Jahre in der Umgebung des Königs verweilte. Im Jahre 1621 erhielt er durch einen Freibrief *a grant of the territory of Nova Scotia* in Amerika. Um die Besiedelung anzuregen, verkaufte er mit Erlaubnis der Regierung Stücke des Landes zu ungefähr 200 Pfund; zugleich erhielt jeder Käufer den Baronettitel. Dieses Manöver sowie die Ausgabe einer wertlosen Kupfermünze brachten zwar William Alexander großen Reichtum, doch machte er sich bei seinen Landsleuten sehr verhaßt. So urteilt im Jahre 1652 Sir Thomas Urquhart herzlich schlecht über ihn: *The purity of this gentleman's vein was quite spoiled by the corruptness of his courtiership. It did not satisfie his ambition to have a laurel from the Muses, and to be esteemed a king*

[1] Vgl. die Biographie in der Ausgabe der Werke Alexanders.

among poets, but he must be king of some new-found land, and like another Alexander indeed, searching after new worlds, have the soveraignty of Nuova Scotia.

Im Jahre 1625 wurde er zum Master of Requests for Scotland ernannt. In den ersten Regierungsjahren Karls I. stieg er zu noch höheren Stellen empor; so erhielt er nacheinander die Ämter des Secretary of State, des Keeper of the Signet und des Commissioner of Exchequer. Im Jahre 1633 endlich wurde ihm der Titel Earl of Stirling verliehen. Sieben Jahre darauf starb er zu London.

Wie Fulke Greville, war also auch William Alexander unter den beiden Stuartkönigen in hohen Staatsstellungen. Bei Jakob, dessen langjähriger Berater er war, scheint er besonders gut angeschrieben gewesen zu sein. Im Jahre 1605 erwähnt ihn Daniel in der Widmungsepistel der Tragödie *Philotas* als den Lieblingsdichter des Königs; er schreibt:

> — you have a swannet of your owne,
> Who at the banks of Doven meditates
> The deepe reports of sullen tragedies[1].

Der König hatte den jungen Edelmann schon vor der Übersiedelung nach London im Jahre 1603 kennen lernen; ein reger Verkehr mit ihm entwickelte sich vor allem seit 1604[2]. Auf das Urteil seines Günstlings in literarischen Dingen muß der gelehrte König großen Wert gelegt haben; bei der Übersetzung der Psalmen, die er nach seiner Thronbesteigung begann, war es in erster Linie Alexander, den er um Rat anging[3]. Doch scheint er auch seine politischen Fähigkeiten hoch ge-

---

[1] Das Besitztum Alexanders war am Fluß Doven gelegen.

[2] Vgl. David Masson, *Drummond of Hawthornden,* London 1873, S. 30.

[3] Ebenda S. 118.

schätzt zu haben. Seinem König wollte Alexander ein treuer und aufrichtiger Ratgeber sein. Von diesem Beruf hatte er eine hohe Auffassung; so hebt er in der *Paraenesis to Prince Henry* (1604) besonders hervor, wie wichtig für einen Fürsten die Wahl eines Ratgebers ist:

Thrice happy is that king who hath the grace
To chuse a counsell where on to rely,
Which loves his person, and respects his place
And (like to Aristides) can cast by
All private grudge, and publicke cares imbrace,
Whom no ambition nor base thoughts do tye:
And that they be not, to betray their seats,
The partiall pensioners of forreine states.

Kurz:

All should be godly, prudent, secret, true,
Of whom a king his councell should elect.

Die *Paraenesis* verfolgt den Zweck, dem Prinzen Heinrich Ratschläge für seinen späteren Beruf zu geben. Ein solches Lehrgedicht konnte Alexander wohl an einen jungen Prinzen richten, nicht aber an den Fürsten selber; wollte er sich diesem empfehlen, indem er zeigte, daß er ernst und tief über das Wesen des Staates nachgedacht und von den Pflichten des Untertanen, der dem König nahesteht, eine hohe Meinung hatte, so eignete sich hierzu besonders die Tragödie, die anerkannte Lehrmeisterin der Könige und staatlichen Würdenträger. Darum benannte er auch seine Tragödien *Monarchicke Tragedies* und widmete sie seinem König. Als erste war die Tragödie *Darius* im Jahre 1603 in Edinburgh veröffentlicht worden; im folgenden Jahre gab der Dichter nach seiner Übersiedelung nach London unter dem Titel *The Monarchicke Tragedies* nochmals *Darius* und als neues Drama *Croesus* heraus. Noch in demselben Jahre erschien sein *Julius Caesar*, 1605 *The Alexandraean Tragedy*. In den Jahren 1607 und 1608 veranstaltete



er Gesamtausgaben seiner Tragödien: *The Monarchicke Tragedies*, newly enlarged by W. Alexander, London 1607, und *The Monarchicke Tragedies*, the third edition by Sir W. Alexander, Knight, London 1608. Gegenstand der vier Tragödien ist das Schicksal ehrgeiziger Herrscher. Die Stoffe sind der Geschichte des Altertums entnommen, was für einen klassizistischen Dichter am nächsten lag. Es erhebt sich aber dennoch die Frage, ob nicht Alexander durch Vorbilder zur Dramatisierung dieser Stoffe angeregt worden ist. Erinnern wir uns zunächst daran, daß unser Dichter kurz nach der Rückkehr von seiner Reise nach dem Festland seine Dramen zu schreiben begann. Sicherlich mußte Frankreich, wo damals Robert Garniers Tragödien Triumphe feierten, dem in der Liebe zur Antike erzogenen Dichter mannigfache Anregungen geboten haben. Am schottischen Hofe, wo König Jakob die antikisierende Dichtkunst begünstigte, hatte der junge Edelmann schon vor seiner Reise verkehrt. Zu dem schottischen literarischen Kreise, dem auch Drummond of Hawthornden angehörte, scheint er auch schon früh Zutritt erlangt zu haben. Dort interessierte man sich nun sehr für französische Dichtkunst. Bei der damaligen politischen Lage waren die Beziehungen zwischen Frankreich und Schottland besonders eng, und viele junge Schotten erhielten ihre Ausbildung in Paris. Der König ist wohl durch seinen Lehrer Buchanan, den bekannten Humanisten, der sich viele Jahre in Frankreich aufhielt, zum Studium der französischen Literatur angeregt worden. Das Erstlingswerk Jakobs war auch eine Übersetzung aus den Werken des französischen Dichters Du Bartas. Er muß auch über die Dichter der Plejade genauer unterrichtet gewesen sein; denn in seiner Abhandlung *Short treatise conteining some rewlis and cautelis to be observit and eschewit in Scottis Poesie* aus dem Jahre 1585 erwähnt er die Kunstregeln des Du Bel-

lay[1]. Da es nun wahrscheinlich ist, daß William Alexander die Vorliebe seines Königs für französische Dichtkunst teilte, so ist es kaum als Zufall zu bezeichnen, daß er in *Darius*, *Julius Caesar* und *The Alexandraean Tragedy* Stoffe dramatisiert hat, welche die Grundlage zu bekannten französischen Tragödien[2] des sechzehnten Jahrhunderts bilden. Sein *Julius Caesar* ist vermutlich eher durch Shakespeares gleichnamige Tragödie angeregt worden. Doch liegt immer die Vermutung nahe, daß Alexander bei der Behandlung des Stoffs durch den französischen Dichter beeinflußt ward; auf diese Punkte werden wir später zurückkommen.

Die erste Tragödie Alexanders ist eine Version der bekannten Geschichte des Perserkönigs Darius, der nach unglücklichen Kämpfen gegen Alexander von Bessus und Nabarzanes ermordet wird. Die Exposition gibt der Dichter in dem beliebten Eröffnungsmonolog, der die Klagen des Perserkönigs über sein unglückliches Schicksal enthält. Zugleich faßt Darius den Entschluß, sich dem Sieger nicht zu unterwerfen, sondern nochmals sein Glück in der Schlacht zu versuchen. Der darauf folgende Chor bringt Gedanken über das oft wiederkehrende Thema von der Unbeständigkeit alles irdischen Glücks. An derartig allgemeinen, in sentenzenhafter Zuspitzung gegebenen Gedanken sind überhaupt Alexanders Tragö-

[1] Nach H. Symmes (*Débuts de la critique dramatique en Angleterre jusqu'à la mort de Shakespeare,* Paris 1903) bemerkenswerterweise die erste Anspielung eines englischen Kritikers auf einen französischen Dichter. Vgl. S. 116.

[2] Es sind dies die drei Tragödien: *Daïre* und *Alexandre* von Jaques de la Taille, und *La Mort de César* von Jaques Grévin. Wie aus seiner *Anacrisis* hervorgeht und auch nicht anders zu erwarten war, kannte William Alexander auch die Lebensbeschreibung Alexanders des Großen von Curtius und die *Cyropaedie* des Xenophon (vgl. Spingarn, J. E., *Critical Essays of the XVIIth Century* I, 186).

dien reich. Daneben fehlen jedoch fast nie solche, in denen der Dichter seine Ansichten über den Herrscherberuf kundgibt. So finden sich auch im ersten Chor derartige Aussprüche:

There are rare qualities requir'd in kings,
„A naked name can never worke great things[1].

Ferner weist Alexander besonders auf das Unheil hin, das schmeichlerische Ratgeber bei ihrem Fürsten anrichten können.

„Moe kings in chambers fall by flatteries charms,
„Then in the field by th'adversaries armes.

In der letzten Strophe führt er aus, daß Könige leider die unselige Schwäche haben, lieber eine Lüge anzuhören, die ihnen zusagt, als eine Wahrheit, die ihnen mißfällt.

The king would heare but what he lov'd,
And what him pleas'd not, did despise,
So were the better sort o're throwne;
And sycophants unwise,
Who could the truth disguise,
Were suffered high to rise,
That him who rais'd them up, they might cast downe,
Thus princes will not heare, though some deceive them,
Things as they are, but as themselves conceive them.

Aus dem Zitat ist ersichtlich, daß der Dichter in dem Chor ein besonderes Versmaß anwendet. In den sechs Strophen, aus denen der Chor besteht, wechseln Kurzzeilen mit Langzeilen; die Reimstellung ist kompliziert. Mannigfaltigkeit ist ein charakteristisches Merkmal aller Chöre in Alexanders Tragödien[2]. Der Autor hat in jedem Chor ein verschiedenes Versmaß angewandt. Die Zahl der Strophen ist meist verschieden, ebenso die der Füße einer Verszeile.

---

[1] Sentenzen werden bei Alexander im Druck durch Anführungszeichen hervorgehoben.

[2] Siehe Beumelburg, Kap. VI: Über die Metrik Stirlings.

Der zweite Akt führt uns die Gegenspieler vor. Der Sieger Alexander legt in einem Gespräch mit Parmenio die Lage dar: Darius hat ihm nach der letzten Niederlage eine große Summe Goldes als Lösegeld für seine Angehörigen, die in Gefangenschaft geraten sind, angeboten. Als Parmenio dem eroberungslustigen Feldherrn den Rat gibt, dem Perserkönig Mutter, Gattin und Tochter zurückzugeben, hält ihm dieser entgegen, daß er doch nicht nach Geld, sondern nach Ruhm und weiteren Siegen strebe. Anknüpfend an Alexanders Worte, die von unersättlicher Ruhmsucht zeugen, erörtert der Chor die schlimmen Folgen des Ehrgeizes:

Of all the passions which possesse the soule,
None so disturbes vaine mortals mindes,
As vaine ambition which so blindes
The light of them, that nothing can controll,
Nor curb their thoughts who will aspire.
This raging vehement desire
Of soveraignty no satisfaction findes,
But in the breasts of men doth ever roule
The restlesse stone of Sisyph to torment them,
And as his heart who stole the heavenly fire,
The vulture gnaws, so doth the monster rent them:
„Had they the world, the world would not content them.

In diesem Chor dürfen natürlich Sentenzen über die *aurea mediocritas* nicht fehlen:

More happie he whom a poore cottage shrouds
Against the tempest of the threatning heaven;
He stands in feare of none, none envies him.

Besonders gefährlich ist zügelloser Ehrgeiz für Herrscher; er wird sie sicher zu Fall bringen. Dies hat sich bei Cyrus als wahr erwiesen und wird auch bei Alexander zutreffen.

Den dritten Akt eröffnen die Mutter des Perserkönigs, Sisigambis, seine Gemahlin Statira und seine gleichnamige Tochter. Die Szene ist eine Folge von Klagen der drei Frauen und wohl der großen Klageszene

in *Richard III.* (IV, 4) nachgebildet, nicht aber antiken Vorbildern, die nur Klageduette haben. Der Bau der Szenen ist in der Regel so, daß längere Reden hie und da durch kürzere abgelöst werden und in der Mitte meist ein stichomythisch gehaltenes Wechselgespräch steht. Ein solches führe ich hier der stilistischen Eigentümlichkeiten wegen an:

Sisigambis: I mourne for him who in my wombe was form'd.
Statira Regina: I mourne for him in whom love me transform'd.
Statira Virgo: I mourne for him who did give forme to me.
Sisigambis: Shall I no more in him my image see?
Statira Regina: Ah! shall I never in his joy rejoice?
Statira Virgo: Ah! shall I never heare his chearfull voyce?
Sisigambis: Would God my ruine might his ransome be.
Statira Regina: Would God my life my lifes life might set free.
Statira Virgo: Would God the life he gave him life might give.
Sisigambis: Must those gray haires my sonnes greene youth survive?
Statira Regina: Lest twise made dye, I'le first prevent his fall.
Statira Virgo: Shall I live last to suffer for you all?

Derartige Wiederholungen wendet. der Dichter zuweilen an, um die Reden seiner Personen belebter und ausdrucksvoller zu gestalten. Überhaupt ist zu bemerken, daß William Alexander stilistischen Mitteln große Aufmerksamkeit zuwendet. Gern versucht er sich in allerlei Künsteleien; so wendet er zum Beispiel an einigen Stellen Alliteration an und gefällt sich in Antithesen[1].

In der zweiten Szene tritt zu den klagenden Frauen Alexander mit seinem Günstling Hephästion. Er bemitleidet sie wegen ihres unglücklichen Geschicks, tröstet sie und verspricht ihnen Schutz zu gewähren. Nach ihrem Weggang kann sich der Feldherr nicht verhehlen, daß seine Gefangenen einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht haben. Als jedoch Hephästion in begeisterten

---

[1] Siehe Beumelburg, Kap. V: Stil und Sprache der Stirlingschen Dramen S. 55ff.

Worten Statiras Schönheit rühmt, warnt ihn Alexander vor der Liebe als einem schlimmen Feind jedes tapferen und ehrgeizigen Soldaten.

In der folgenden Szene wird das Komplott geschmiedet, wodurch Darius fallen soll. Bessus ist der Anstifter, während Nabarzanes anfangs Bedenken gegen den Verrat äußert. Doch sind sie sich zum Schluss darin einig, daß Darius unter allen Umständen unschädlich gemacht werden müsse. Ihr Plan geht dahin, den König in ihre Gewalt zu bekommen, zugleich unter den Persern das Gerücht auszusprengen, er habe Selbstmord verübt, und ihn dann Alexander auszuliefern. Sollten sie von dem Mazedonierkönig für ihren Verrat die erwartete Belohnung nicht erlangen, so würden sie Darius töten und den Krieg fortsetzen.

Der auf diese Szene folgende Chor moralisiert über die Vergänglichkeit alles Irdischen. Wieder wendet der Dichter ein besonderes Versmaß an:

Time, through Joves judgment just
Huge alterations brings:
Those are but fooles who trust
In transitory things,
Whose tailes beare mortall stings,
Which in the end will wound;
And let none thinke it strange,
Though all things earthly change:
In this inferiour round
What is from ruine free?
The elements which be
At variance (as we see)
Each th'other doth confound:
The earth and ayre make warre,
The fire and water are
Still wrestling at debate,
All those through cold and heat
Through drought and moisture jarre.
What wonder though men change and fade,
Who of those changing elements are made?

Unterdessen hat ein weiterer Schicksalschlag den Perserkönig getroffen. Wie der Eunuch Tiriotes in der ersten Szene des vierten Akts mitteilt, ist die Königin Statira im feindlichen Lager gestorben. Als Darius argwöhnt, Alexander habe den Tod seiner geliebten Gattin verschuldet, stimmt der Bote ein Loblied von der Herzensgüte und Ritterlichkeit des Siegers an, der nicht nur den Frauen alle Bequemlichkeiten habe verschaffen lassen, sondern auch an dem Tod der Königin aufrichtigen Anteil genommen und für sie eine prunkvolle Bestattung angeordnet habe. Getröstet durch die Kunde von diesem Benehmen Alexanders wünscht der schwergeprüfte Herrscher seinem Feinde die Krone Persiens, wenn die Götter nun einmal seinen Sturz beschlossen hätten.

Doch ohne nochmals sein Glück zu versuchen, will er sich nicht in sein Schicksal ergeben. Sein Ehrgeiz läßt dies nicht zu. Von seiner festen Absicht, entweder zu siegen oder zu sterben, spricht er in der zweiten Szene dieses Aktes vor den versammelten Feldherren Artabazus, Patron, Bessus und Nabarzanes. Als nun der eine der Verschwörer, Nabarzanes, dem König den Vorschlag macht, den Oberbefehl und zugleich den Königstitel während der nächsten Schlacht auf einen glücklicheren Mann, zum Beispiel auf Bessus, zu übertragen, durchschaut Darius sofort den hinterlistigen Plan. Dem Artabazus gelingt es mit vieler Mühe, den wütenden König zu besänftigen. Schon will er den trügerischen Worten des Verräters Glauben schenken, der versichert, er habe nur die besten Absichten mit seinem Vorschlag verfolgt, als der griechische Söldnerführer Patron ihn eindringlich vor den Verschwörern warnt und ihm den Rat gibt, sich unter den Schutz der griechischen Truppen zu stellen. Trotzdem Bessus den Griechen zu verleumden sucht, ist Darius jetzt von den schlimmen Absichten der

Verräter felsenfest überzeugt; völlig niedergeschlagen will er sich in das über ihn verhängte Schicksal schicken. Rettung gibt es doch keine für ihn, da ihn die Griechen gegen die Überzahl der baktrischen Truppen nicht verteidigen können.

Was jetzt in seinem Innern vorgeht, soll uns ein Monolog veranschaulichen, der die letzte Szene des Aufzugs füllt. Hier hat der Dichter Gelegenheit genommen, seinem Helden alle möglichen Sentenzen über die Wandelbarkeit des Schicksals und die gefährliche Lage von Herrschern in den Mund zu legen[1].

Nach dem Selbstgespräch des Darius tritt der Chor auf. Die verzweifelte Lage des Königs, der nur auf wenige Freunde mehr zählen kann, bietet ihm Stoff zu seinen Betrachtungen. Er verbreitet sich besonders darüber, daß man im Unglück oft von seinen besten Freunden verlassen wird[2]. Wie der Chor in der Schlußstrophe weissagt, werden die beiden Verräter Bessus und Nabarzanes der verdienten Strafe nicht entgehen.

Daß diese Prophezeiung in Erfüllung gehen wird, zeigt sich in dem ersten Auftritt des letzten Akts. Als Alexander von dem Soldaten Polystratus in ausführlichem Bericht die Ermordung des Perserkönigs erfährt, ist er sich mit seinem Günstling Hephästion darüber einig, daß die Verräter verfolgt und exemplarisch bestraft werden müssen.

Nicht genug damit, daß wir in dieser Szene über den Tod des Darius genau unterrichtet worden sind,

[1] Bemerkenswert ist, daß in der Ausgabe der Tragödie vom Jahre 1604 der Dichter seinen Helden den Vers sprechen läßt: *Our pow'r depends upon the people's voice.* Diese Stelle wurde in den späteren Auflagen entfernt.

[2] Nebenbei bemerkt kommt auch in Jaques de la Taille's *Daïre,* wie ich der Arbeit von P. Kahnt *(Gedankenkreis der Sentenzen in Jodelle's und Garnier's Tragödien)* entnehme, ein Chor über dasselbe Thema vor.

bringt der zweite Auftritt einen noch ausführlicheren Bericht über die Katastrophe. Lediglich um seinen fünften Akt in die Länge zu ziehen, läßt der Dichter die Todesnachricht dem Mazedonierkönig und Sisigambis getrennt überbringen. In der letzten Szene fällt außerdem dem Chor die Aufgabe zu, in den Botenbericht kurze Bemerkungen einzustreuen. Einige Abwechslung in diesem Auftritt bringen wenigstens die leidenschaftlichen Klagen der unglücklichen Mutter des Darius.

Im Schlußchor kehren die in den Tragödien Alexanders so beliebten Erörterungen über die schlimmen Folgen zügellosen Ehrgeizes wieder. Beachtenswert ist, daß sich der Dichter hier ebenso scharf, wie er es in der Widmung der *Monarchicke Tragedies* getan hat, gegen die Eroberungslust der Könige ausspricht:

> What can this helpe the happinesse of kings
> So to subdue their neighbours as they do?
> And make strange nations tributaries too?
> „The greater state, the greater trouble brings.

Wie wir gesehen haben, spricht der Dichter am liebsten derartige Ansichten politischer Natur in den Chören aus. Doch wiederholt er zu oft dieselben Gedanken, so daß die Chöre, von denen sich manche durch sprachliche Schönheit auszeichnen, auf die Dauer ermüdend wirken.

Die übrigen *Monarchicke Tragedies* sind nach demselben Schema verfaßt wie der *Darius,* und der Dichter weicht davon kaum in einem wesentlichen Punkte ab. Nur in *Croesus,* der im Jahre 1604 zum ersten Male im Druck erschienen ist, ist dies einige Male geschehen.

Der erste Akt ist zwar völlig nach dem Schema gearbeitet: er setzt sich wieder aus einem langen Monolog und dem Chor zusammen. Der athenische Weise Solon, den Croesus an seinen Hof hat rufen lassen, philosophiert über die Unbeständigkeit des irdischen Glücks und die

Unvernunft der Menschen, die nach vergänglichen Gütern streben; dabei sucht er seine Verdienste um das Wohl des athenischen Staates ins rechte Licht zu setzen. Der Chor preist darauf die Vernunft gegenüber den wilden Leidenschaften.

Im zweiten Akt aber zeigt sich ein Unterschied gegen *Darius*. Während dort zu Beginn der Handlung der Perserkönig schon als gestürzt betrachtet werden kann, treffen wir hier Croesus auf dem Gipfel seines Glücks. In der ersten Szene rühmt er Solon und Aesop gegenüber seinen Reichtum und seine Macht und ruft in seiner Verblendung aus:

What prince has beene so favour'd by the fates,
As could like me of full contentment boast?

Selbst die Warnungen Solons, die sich um den Satz drehen:

None can be thorougly blest before the end!

machen auf den Lydierkönig keinen Eindruck; im Gegenteil hat er nur Hohn und Spott für den Weisen. Hier kann uns also der Dichter vor Augen führen, wie Croesus allmählich von dem Gipfel des Glücks ins tiefste Elend gestürzt wird. Es ist für den dramatischen Wert des Stückes entschieden von Vorteil, daß uns in dieser Tragödie nicht eine derartig eng begrenzte Stofffabel wie im *Darius* vorgeführt wird.

Die zweite Szene des ersten Aufzugs, die auf den Gang der Handlung gar keinen Einfluß ausübt, ist vom Dichter lediglich zu dem Zweck eingeschoben, um darin seine Ansichten über ein Thema auszusprechen, das er wie bemerkt, auch in der *Paraenesis to Prince Henry* behandelt hatte. Der Dialog zwischen Solon und Aesop, der am Hofe des Croesus lebt und bei diesem in hoher Gunst steht, dreht sich um die Frage, welche Aufgaben



den Ratgebern eines Königs zufallen. Hier in dieser Szene spricht der Dichter, oder besser gesagt der Staatsmann Alexander durch den Mund Solons; um seine Meinung deutlich hervorzuheben, läßt er Aesop einen abweichenden Standpunkt vertreten. Folgende Reihe von Stichomythien wird dies veranschaulichen:

Aesope: Who come to court, must with kings faults comport.
Solon: Who come to court, should truth to kings report.
Aesope: A wise man at their imperfections winkes.
Solon: An honest man will tell them what he thinkes.
Aesope: So should you lose yourselfe, and them not save.
Solon: But for their folly, I no blame would have.
Aesope: By this you should their indignation finde.
Solon: Yet have the warrant of a worthy minde.
Aesope: It would be long ere you were thus preferr'd.
Solon: Then it should be the king, (not I) that err'd.
Aesope: They guerdon as they love, they love by guesse.
Solon: Yet when I merit well, I care the lesse.
Aesope: It's good to be still by the prince approv'd.
Solon: It's better to be upright, though not lov'd.
Aesope: But by this meane, all hope of honour failes.
Solon: Yet honesty in end ever prevailes.

Wie William Alexander hier die Forderung stellt, daß ein Ratgeber seinem Fürsten unbedingt mit der Wahrheit dienen müsse, so hebt er kurz darauf hervor, daß ein König der Auswahl seiner Berater große Bedeutung zumessen müsse. Der auf diese Szene folgende Chor, der im allgemeinen über die Vergänglichkeit alles Irdischen Betrachtungen anstellt, weist auf das Unheil hin, das schmeichlerische Ratgeber anrichten können.

Wenn im zweiten Akt der verblendete König noch mitten im Glück steht, soll ihm schon der nächste Aufzug die Vorahnung künftigen Unglücks bringen. Seinen Lieblingssohn Atis sucht er von allen gefährlichen Unternehmungen fernzuhalten, weil ihm geträumt hat, dieser werde von einem Geschoß getötet werden. Seine Befürchtungen teilt er in der ersten Szene dem phrygischen

Königssohn Adrastus mit; dieser ist aus seiner Heimat in die Fremde gezogen, weil er das Unglück gehabt hat, seine Geliebte durch den Tod zu verlieren und in ihrem Mörder seinen eigenen Bruder zu töten. Als nun im zweiten Auftritt Abgesandte des Volks gegen einen wilden Eber um Hilfe bitten und Atis zum Führer der Expedition vorschlagen, sucht der König seinen ehrgeizigen Sohn von dem Unternehmen zurückzuhalten. Atis aber bleibt trotz der inständigen Bitten seines Vaters und seiner Gattin Caelia bei seinem Entschluß, gegen den Eber zu ziehen. Der Dichter führt hier einen Chor von Landleuten ein und weicht damit von der Regel ab, den Chor nur am Schluß des Aktes auftreten zu lassen. Auch im ersten Auftritt des vierten Aktes bringt er diesen Chor auf die Bühne, wo ihm die Aufgabe zufällt, die Unglücksbotschaft und die Selbstanklagen des Adrastus anzuhören, der auf dem Zug durch einen unglücklichen Zufall Atis getötet hat. Croesus, der ihn gerade zum Beschützer seines Sohnes bestellt hat, ist anfangs gegen ihn aufgebracht; doch rühren ihn die Klagen des Unglücklichen, so daß er ihm verzeiht. Trotzdem gibt sich Adrastus in seiner Verzweiflung den Tod. Daß der Dichter diese Tat auf offener Bühne geschehen läßt, bedeutet eine weitere Verletzung der von ihm im allgemeinen streng beobachteten Regeln. Damit verstößt er ja gegen das bekannte Verbot des Horaz, Mordszenen nicht *„coram populo“* sich abspielen zu lassen. Freilich ist zu bemerken, daß der Selbstmord auf offener Bühne in manchen klassizistischen Tragödien vorkommt; es gestatten ja auch die strengen Vorschriften der späteren französischen Tragödie für ihn eine Ausnahme von der Regel. Gleich in der nächsten Szene läßt Alexander wiederum einen Selbstmord auf der Bühne zu.

Nachdem die unglückliche Caelia in langem Monolog ihrer Trauer um den verlorenen Gatten rührenden Aus-

druck verliehen hat, gibt sie sich am Schluß der Szene den Tod:

> Why waste I thus, whil'st vainely I lament,
> The pretious treasure of that swift pasture?
> Ah, pardon me, (deare love) for I repent
> My lingring here, my fate, and not my crime:
> Since first thy body did enrich the tombe,
> In this spoil'd world, my eye no pleasure sees,
> And Atis, Atis, loe I come, I come,
> To be thy mate, amongst the myrtle trees.

Den Anfang dieser Szene bildet ein Gespräch zwischen Croesus und seinem Ratgeber Sandanis. Da der König erfahren hat, daß der mit ihm verschwägerte Mederfürst Astyages von dem jungen Cyrus besiegt, seines Thrones beraubt und gefangen genommen worden ist, beschließt er seinem Verwandten Hilfe zu bringen. Zwar warnt ihn Sandanis vor einem Zug gegen den jungen, kampfeslustigen Perser, doch bleibt der verblendete Croesus bei seinem Entschluß.

Dieser Kriegszug soll seinen Sturz herbeiführen. Der fünfte Akt bringt den Bericht der Katastrophe. Vorbereitet werden wir durch ein Gespräch zwischen Cyrus und seinem Heerführer Harpagus, das die erste Szene füllt. Sie ist vom Dichter eingeschoben, um seinen letzten Akt in die Länge zu ziehen, denn sie ist ohne Einfluß auf den Gang der Handlung. Es wird darin breit und umständlich von Harpagus die Jugendgeschichte des Cyrus erzählt, außerdem beklagt der Perserkönig den Tod seines treuesten Waffengefährten und schildert die Trauer und den Selbstmord der Gemahlin desselben. Die zweite Szene bringt eine übermäßig lange Schilderung der Schlacht und der Gefangennahme des Croesus. Der unglückliche König wird zum Feuertod verurteilt; doch als er auf dem Scheiterhaufen die Worte: *Solon, Solon!* ausruft, schenkt ihm der Sieger

das Leben, nachdem er über die Bedeutung dieses Ausrufs aufgeklärt worden ist. Nach dem ausführlichen Bericht des Boten, der nur einige Male vom Chor unterbrochen wird, tritt noch einmal Croesus auf, um über sein herbes Geschick zu klagen. Der Aufzug wird geschlossen durch Betrachtungen des Chors über die Sentenz:

„No perfect blisse before the end!

Die Analyse dieser Tragödie wird gezeigt haben, wie sich der Dichter darin einige Male von den sonst streng befolgten Regeln freigemacht hat. Die Alexandertragödie weist dagegen dasselbe strengklassizistische Gepräge auf, wie *Darius* es besitzt. Sie wird durch einen Geisterprolog eröffnet, wie er uns ja auch aus Fulke Grevilles *Alaham* bekannt ist. Der Geist Alexanders macht sich in langem Selbstgespräch über seinen ungezügelten Ehrgeiz und seine maßlose Eroberungslust Vorwürfe und verflucht die Untaten, die er während seines Lebens verübt hat.

Der erste Chor, der auf die schlimme Vorbedeutung derartiger Geistererscheinungen hinweist, leitet zum zweiten Akt über, der uns ein anschauliches Bild von der Uneinigkeit der Feldherren Alexanders bietet. In der ersten Szene streiten sich Perdiccas, Meleager, Ptolomäus, Antigonus und Eumenes über die Frage, wer das gewaltige Reich des gestorbenen Königs regieren solle. Als sie endlich darin einig sind, daß Alexanders Sprößling einmal herrschen solle und daß man zunächst einen Reichsverweser bestellen müsse, wird die Nachricht gebracht, daß Aridäus, Alexanders Bastardbruder, vom Fußvolk zum König ausgerufen worden sei.

In der zweiten Szene kommen Lysimachus und Seleucus zu dem Entschluß, ihrerseits aus der Uneinigkeit der übrigen Feldherren Nutzen zu ziehen und am Ende selbst die Herrschaft an sich zu reißen. Ein



Chor, der das goldene Zeitalter preist, schließt diesen Aufzug.

Die Früchte der Uneinigkeit unter den Feldherren sollen nicht ausbleiben. Zwar ist eine vorübergehende Einigung dadurch erzielt worden, daß Perdiccas die einzelnen Provinzen des Reichs unter die Heerführer verteilt hat. Doch sucht jetzt dieser ehrgeizige Mann mit allen Mitteln die Macht an sich allein zu reißen. Schon hat er Meleager aus dem Wege räumen lassen; nicht genug damit will er auch Ptolomäus, dem Ägypten zugefallen ist, unschädlich machen, wie aus seiner Unterredung mit Eumenes hervorgeht.

Die nächste Szene macht uns mit der Königin-Witwe Roxane und Alexanders Mutter Olympias bekannt. Letztere ist fest entschlossen, für das ihr zugefügte Unrecht Rache zu üben; Aridäus und sein Weib sollen ihrer Wut zum Opfer fallen. Angeregt durch die sich abspielenden Ereignisse beklagt der Chor, daß unter den Menschen kein Vertrauen mehr herrsche.

Unterdessen hat das Schicksal den ehrgeizigen Perdiccas ereilt: auf dem Zug gegen Ptolomäus haben ihn meuternde Soldaten umgebracht. Als darauf sein Parteigänger Eumenes mit aller Macht die Alleinherrschaft zu gewinnen strebt und die beiden Generale Craterus und Neoptolemus beseitigen läßt, wird er den übrigen Feldherren zu mächtig, so daß sie Antigonus mit Heeresmacht gegen ihn schicken. Nach einigen kleineren Gefechten kommt es zwischen beiden zu ergebnislosen Friedensverhandlungen, die uns der Dichter in der ersten Szene des vierten Akts vorführt.

In der nächsten Szene, einem Dialog zwischen Cassander und Lysimachus, hören wir von der Gefangennahme der Olympias. Sie hat Aridäus und seine Gattin ermorden und zugleich alle Anhänger Cassanders grausam verfolgen lassen. Dafür sucht nun dieser Heerführer

Rache zu üben; obgleich ihm Lysimachus abrät, bleibt er bei seinem Entschluß, sie und auch Alexanders Witwe hinrichten zu lassen. Am Schluß dieses Auftritts erscheint noch einmal Olympias, die in langem Selbstgespräch über die Vergänglichkeit irdischer Größe und Macht philosophiert und den Entschluß faßt, mutig in den Tod zu gehen. Dem Chor geben nach ihrem Weggang die Freveltaten des rachsüchtigen Weibes Anlaß, die Grausamkeit als das gemeinste Laster hinzustellen.

Den letzten Aufzug leitet ein Gespräch zwischen dem Lehrer Alexanders, Aristoteles, und dessen Freund Phocion ein. Es gilt von diesem Dialog dasselbe, was über den zwischen Solon und Aesop in der Tragödie *Croesus* gesagt worden ist: Er verdankt vor allem des Dichters Vorliebe für politische Erörterungen sein Dasein. Nach allgemeinen Betrachtungen über den ewigen Kreislauf der Dinge wendet sich der Autor zu speziell politischen. So vergleicht er Monarchie und Republik miteinander. Über die Republik bemerkt er:

Since every Commonwealth (where all men's wits
Doe joine in one to breed the publicke ease)
Hath many fevers and pestiferous fits,
Which physicke oft, oft poison must appease.
For (ah) the multitude more rash then wise,
A hydra-headed beast with humour blindes;
Doth passionately praise or else despise,
As some prepost'rous fancies move their mindes.

Wie Fulke Greville in seinem *Treatise of Monarchy*, verteidigt hier William Alexander die Monarchie gegenüber der Republik:

„Whil'st some their betters, others equals scorne,
„The popular authority decayes,
„And when it dies, the monarchy is borne,



„Whose violence disorders fury staies;
„The raines of state it with most ease doth swaie,
„Of power (as joyn'd in one) the strongest kind:
„Still whil'st it (humbly high) doth hold a way,
„Twixt tyrannie and to remisse a minde.

Ferner bespricht der Dichter die immer wiederkehrenden Umwälzungen in den Staaten und weist hierbei darauf hin, daß sich Könige ihren Sturz meist selbst zuzuschreiben haben. Verbrechen rächen sich besonders schwer an gekrönten Häuptern. Damit einigermaßen eine Verbindung zwischen dieser Szene und der Handlung der Tragödie hergestellt werde, wendet sich das Gespräch zum Schluß der Lage des von Alexander dem Großen hinterlassenen Staates zu. Die Unsicherheit im Lande und die Tyrannei der einzelnen Feldherren wird beklagt.

Es ist auch noch gar keine Aussicht vorhanden, daß bald geordnete Zustände im Reiche eintreten; denn in der zweiten Szene des letzten Aktes schließen Cassander, Lysimachus, Ptolomäus und Seleucus ein Bündnis gegen ihren früheren Verbündeten Antigonus, der, nachdem er Eumenes durch Verrat in seine Gewalt gebracht hat, sich zum Herrscher des ganzen Reiches aufwerfen will. Außerdem erfahren wir aus diesem Auftritt, daß an Olympias und Roxane die Todesstrafe vollzogen worden ist.

Ausführlich muß uns aber der Tod dieser Frauen durch den Nuntius erzählt werden; von dieser Regel weicht der Dichter in keiner seiner Tragödien ab. Der Chor unterbricht wie gewöhnlich den Bericht des Boten mit Äußerungen des Unwillens über die schreckliche Tat. Außerdem verflucht der Chaldäer Philastrus die Mörder und wünscht ihnen ein gräßliches Ende. Zum Schluß weist der Chor nochmals auf die schlimmen Folgen ungezügelten Ehrgeizes und den schweren Beruf der Könige

hin und beendet seine Betrachtungen mit einem Preis der Niedriggeborenen.

Ein höheres Interesse als die Alexandertragödie, deren Handlung wir soeben kurz kennen gelernt haben, kann die Tragödie *Julius Caesar* beanspruchen. Sie wird ja am besten zeigen, welch große Kluft die englischen Tragödien der klassizistischen Richtung von denen der volkstümlichen, wie sie Skakespeare vertritt, trennt. Um die Frage zu beantworten, ob und inwieweit William Alexander Anregungen zur Dramatisierung dieses Stoffes empfangen hat, genügt es nicht, nur die Tragödie des großen Dramatikers zum Vergleich herbeizuziehen, sondern es wird sich auch empfehlen, unsere Blicke nach Frankreich zu richten, wo derselbe Stoff von Jaques Grévin dramatisch behandelt worden war. Die Tragödie *La Mort de César*, eine getreue Nachahmung des gleichnamigen lateinischen Dramas von Muret, ist ein in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in Frankreich wohlbekanntes Stück. Hat Graf Stirling für seinen *Julius Caesar* eine andere Tragödie als Modell benützen wollen, so wird er sich wohl in erster Linie nach einem solchen Drama umgesehen haben, in welchem dieser Stoff nach klassizistischen Regeln behandelt worden ist.

Der Dichter benützt als Einleitung des Dramas den aus der antiken Tragödie bekannten Götterprolog, der den Alten dazu gedient hat, die Katastrophe nicht als die Tat eines Menschen, sondern als die eines erzürnten Gottes erscheinen zu lassen. Juno legt hier ausführlich die Gründe dar, weshalb sie die Römer mit ihrem Haß verfolgt. Man braucht hier nicht an eine Nachahmung der griechischen Tragödie zu denken, wie es Beumelburg tut. Denn auch dem Römer Seneca ist dieser Götterprolog bekannt. Sehr wohl mag der in unserm Stück eine Reminiszenz an den von Juno im *Hercules Furens* gesprochene Prolog sein.

Dieser Monolog, zusammen mit einem Chor, der davor warnt, den Zorn der Götter heraufzubeschwören, füllt den ersten Akt der Tragödie. Sicherlich hat Alexander den Beginn der Handlung mit Absicht hinausgezögert, da sich Schwierigkeiten bei dem Versuch ergeben mußten, denselben Stoff, der den ersten drei Akten in Shakespeares *Julius Caesar* zu Grunde liegt, zu fünf Akten auszudehnen. Denn daß dieser Stoff für fünf Aufzüge zu dürftig ist, davon legt der Aufbau in Grévins Tragödie ein deutliches Zeugnis ab. Der französische Dichter kennt den Götterprolog nicht; er leitet sein Drama mit derselben Szene ein, die bei William Alexander den zweiten Akt eröffnet. Dafür hat aber auch die Handlung schon im dritten Akt ihren Höhepunkt erreicht, so daß Grévin im vierten Aufzug nichts weiter als die Katastrophe bringen kann.

Den zweiten Akt in Alexanders Tragödie leitet ein Gespräch zwischen dem Helden und Antonius ein. Der Dichter will uns in Julius Caesar einen edeldenkenden Feldherrn zeigen, dessen höchstes Streben dahin geht, sein Vaterland groß und mächtig zu machen. Zum Bürgerkrieg sei er gezwungen gewesen; so oft eines Römers Blut geflossen sei, habe er Tränen vergossen. Seine Machtstellung wolle er nur dazu benützen, um Gutes zu tun:

The sweetest comfort which my conquests gave,
Was that I so might do to many good.

Um das Gespräch belebter zu gestalten, läßt der Dichter Antonius eine andere Ansicht vertreten. Hieraus entwickelt sich ein Redegefecht, in die Form der Stichomythie gebracht:

Antonius: I would have all my foes brought to their ends.
Caesar: I rather have my foes all made my friends.
Antonius: Their blood whom I suspect'd should quench all strife.

Caesar:	So might one do who lik'd of nought but life.
Antonius:	Still life would be redeem'd from dangers forth.
Caesar:	Not with a ransome then it selfe more worth.
Antonius:	Then life to man, what thing more deare succeeds?
Caesar:	The great contentment that true glory breeds.

Besorgt warnt ihn Antonius vor denen, die es ungern sehen, daß er die bestehende Regierungsform zu ändern bestrebt ist. Caesar gibt offen zu, daß er nach dem Königstitel strebe; der Beweggrund liegt jedoch nicht in persönlichem Ehrgeiz; sein Vaterland soll davon die Früchte ernten: denn die sibyllinischen Bücher haben prophezeit, daß die römischen Legionen nur dann über die Parther triumphieren werden, wenn ein Fürst sie anführe. Seinem Freunde trägt er deshalb auf, in Rom dafür Stimmung zu machen, daß er zum König gekrönt wird.

Die öffentliche Meinung in der Hauptstadt über Caesars Herrschaft ist geteilt; während die einen ihm zujubeln, grollen die andern. Dies geht aus einem Gespräch zwischen Cicero und Decius Brutus hervor. Die Person Ciceros ist der Tragödie Grévins unbekannt; wohl aber hat sie unser Dichter mit Shakespeare gemeinsam. Immerhin ist im Auge zu behalten, daß Shakespeare und Alexander diese Gestalt bei Plutarch fanden, aus dessen Lebensbeschreibungen[1] sie geschöpft haben.

Die gemeinsame Quelle erklärt die Tatsache, daß die einzelnen Tragödien in vielen Punkten übereinstimmen. Folgen nun aber die drei Dichter in gleicher Weise Plutarch, oder ist der eine mehr abhängig von dem Geschicht-

[1] Es sind die Lebensbeschreibungen des Caesar, Brutus und Antonius. Leider waren mir diese in einer Ausgabe des Northschen Plutarch nicht zugänglich. Ich benützte daher eine Ausgabe von Amyot's Plutarch, der ja die Vorlage von North war. Ferner habe ich herangezogen: Delius, *Shakespeare's Julius Caesar und seine Quellen im Plutarch.* Shakespeare-Jahrbuch XVII, 1882.

schreiber als der andere? Über William Alexanders Verhältnis zu ihm kann uns schon die zweite Szene des zweiten Aktes Aufklärung geben. Der Dichter scheint bestrebt gewesen zu sein, der Quelle möglichst genau zu folgen; so läßt er hier Cicero geschichtliche Einzelheiten vortragen, die er aus Plutarchs *Leben des Julius Caesar* wortgetreu übernommen hat. Auch die folgenden Szenen werden uns ähnliche Beispiele liefern. Übrigens ist diese zweite Szene sehr interessant: sie ist eine von denen, auf deren Bau der Dichter viel Sorgfalt verwendet haben muß. Die Frage, um die sich das Gespräch dreht, ist die, ob Caesars Herrschaft Glück oder Unglück für Rom bedeutet. Das ganze mutet uns wie ein Plaidoyer von Advokaten an: der eine vertritt diese, der andere jene Seite — ganz wie bei Corneille, dem Meister der klassizistischen Tragödie Frankreichs. Dem Dichter kommt es hier nicht darauf an, uns die Sprache der Leidenschaft hören zu lassen; sein Verstand klügelt die Argumente für und dagegen aus, die er den Personen in den Mund legt. Den Decius Brutus hat er zum Verteidiger Caesars in diesem Redegefecht bestellt. Er gewinnt der Herrschaft dieses Mannes eine gute Seite ab. Ihm erscheint Caesar als der geeignete Mann, um im römischen Staat Ruhe und Sicherheit wiederherzustellen. Cicero dagegen sucht ihm nachzuweisen, daß Caesar längst seine ehrgeizigen Pläne ausgeheckt habe. Seit der Zeit, wo er dem Marius Standsäulen errichten ließ, wo er dem Clodius, der sein Weib Pompeia verführen wollte, das Leben rettete[1], habe er in charakterloser Weise um die Volksgunst gebuhlt, um sich eines Tages der Herrschaft bemächtigen zu können. Darauf erklärt Decius in Worten, die an eine Stelle in Shakespeares *Julius Caesar* erinnern (II, 1, 21 ff.):

[1] Aus Plutarch (*Vie de César* S. 224 ff.) übernommen.

These be the meanes, by which ambition mounts,
Without most humble, when within most high,
As if it fled from that thing which it hunts,
Still wasting most, when it for most doth plie[1].

Als Decius sieht, daß Cicero immer noch nicht von seinen Ansichten ablassen will, bringt er als letztes Argument den Hinweis auf Caesars Milde und Großmut vor. Besonders im Bürgerkriege habe er diese Eigenschaften gezeigt. Doch auch dies verfängt bei Cicero nicht; denn er ist überzeugt, daß Caesar in schlauer Berechnung nur deshalb Großmut zeige, um Freunde zu gewinnen, die seine Taten billigen. Überraschend wirkt es, als jetzt auf einmal Decius eröffnet, er habe nur deshalb Caesar gerechtfertigt, um Ciceros Meinung zu erforschen. Damit ist naturgemäß der Redestreit beendigt.

Der zweite Chor schildert uns den Ehrgeiz als schlimmen Feind der Menschen. Wie es sich an Julius Caesar zeigt, stürzt sich der Ehrgeizige in ein Labyrinth von Sorgen; seine Ruhe ist für immer dahin. Der weise Mann wird dagegen ein von Leidenschaften freies Leben wählen:

Ease comes with ease, where all by paine buy paine,
Rest we in peace, by warre let others raigne.

Der darauffolgende dritte Akt bringt endlich den Beginn der Verschwörung; im ersten Auftritt stachelt Cassius den Brutus gegen Caesar auf. Hiermit entfernt sich der Dichter von Grévin, dessen Brutus die treibende Kraft der Verschwörung von Anfang an ist. Alexander hat sich, wie auch Shakespeare genau an die Angaben Plutarchs gehalten. Seinen Brutus zeigt er uns in möglichst gutem Lichte. Weit davon entfernt, daß er ein

[1] Auch Plutarch ergeht sich in Betrachtungen über die Mittel, die der Ehrgeizige anwenden muß, um höher zu steigen.

Neider des großen Mannes ist, hat er im Gegenteil eine hohe Meinung von ihm:

His thoughts are generous, as his mind is great.

Cassius bemüht sich nun, seinem Freunde ausführlich die Gründe seiner Befürchtungen mitzuteilen. Caesar hat, als die Senatoren ihn besuchten, sich nicht einmal von seinem Sitz erhoben[1]; ferner hat er zwei Volkstribunen, die einen Mann wegen gesetzwidriger Handlung bestraften, einsperren lassen[2]. Als besonders wirkungsvolles Argument bringt Cassius darauf den Hinweis auf die bevorstehende Königskrönung Caesars. Jetzt hören wir die ersten Worte des Unwillens von seiten des Brutus:

I will resist that violent decree;
None of Romes Crowne shall long securely boast:
For ere that I live thrall'd, i'le first dye free,
„What can be kept when liberty is lost?

Cassius glaubt jetzt schon seine Sache halb gewonnen:

O! with what joy I swallow up those words,
Words worthy of thy worth, and of thy name.

Jetzt sollen noch Schmeicheleien diesen Mann ganz auf seine Seite bringen. Er erinnert ihn an die Zettel, welche auf seinen Prätorstuhl gelegt worden sind, und redet ihm ein, daß diejenigen, welche diese Zettel geschrieben haben, von ihm nicht wie von den andern Prätoren Spiele und Brotverteilungen, sondern die Freiheit erhoffen[3]. Seinen berühmten Ahnen, der den Tarquinius verjagte, gelte es nachzuahmen. Immer nachdenklicher wird Brutus; mit ähnlichen Worten wie in Shakespeares *Caesar:* I, 2, 167 ff. entgegnet er Cassius:

[1] Plutarch, *Vie de César* S. 272.
[2] Ebenda S. 273.
[3] Wörtlich aus Plutarch, *Vie de Brutus* S. 822.

I weigh thy words with an afflicted heart,
Which for compassion of my country bleeds.

Vor allem schmerzt ihn der Gedanke, daß er sich Caesar gegenüber undankbar erweisen soll. Einige Verse, in denen der Konflikt zwischen Vaterlandsliebe einerseits und Freundschaft für Caesar anderseits zum Ausdruck kommt, erinnern an die bekannten Worte, die Shakespeares Brutus an Caesars Leiche spricht:

I owe him much, yet to my country more,
This in my breast hath great dissension bred:
I Caesar love, but yet Rome's enemy hate,
And as Jove lives, I could be mov'd to shed
My blood for Caesar, Caesar's for the state.

Durch die andauernden Bemühungen des Cassius ist jetzt Brutus für die Verschwörung gewonnen. Sein Entschluß beruht jedoch nicht auf Ehrgeiz oder Neid:

My thoughts are guilty of no private grudge,
For, reason and not fury moves my minde;
Nor doth ambition now enflame my brest,
With a prodigious appetite to raigne.

Die Ermordung Caesars erscheint ihm als eine rechtmäßige Tat; darum empfindet es auch Alexanders Brutus schmerzlich, wie dies auch der Shakespeares tut [II, 1, 78 ff.], daß:

In all this course I onely one thing blame,
That we should steale, what we may justly take,
By cloathing honour with a cloake of shame,
Which may our cause (though good) more odious make.

Wie Shakespeare verwendet auch Alexander die Gestalt der Portia, während Grévin diese in seiner Tragödie nicht auftreten läßt. In der zweiten Szene sucht sie ihren Gatten zu bewegen, ihr sein Geheimnis mitzuteilen. Bei einer Vergleichung dieses Auftritts mit dem entsprechenden bei Shakespeare [II, 1] bemerken wir zunächst, daß sich beide Dichter besonders genau

an Plutarchs Lebensbeschreibungen gehalten haben. In Alexanders Drama sind ganze Wendungen wörtlich aus Plutarch übernommen, so z. B. die Stelle, die auch bei Shakespeare ganz ähnlich lautet:

I was not (Brutus) match'd with thee, to be
A partner only of thy boord, and bed;
Each servile whore in those might equall me,
Who but for pleasure or for wealth did wed[1].

Wie bei Shakespeare, hält auch hier Portia ihrem Gatten entgegen, daß er ihr, der Tochter Catos, beruhigt alle seine geheimsten Gedanken mitteilen könne. Sie hat eine Probe ihrer Selbstbeherrschung abgelegt, indem sie sich selbst eine Wunde beigebracht hat und nichts davon hat verlauten lassen[2]. Darauf teilt ihr Brutus seine Absichten mit und rechtfertigt sie. Portia stimmt ihm nach einiger Überlegung bei.

Den Übergang zum vierten Akt bildet ein Chor, der das Lob der Freiheit singt. Doch warnt er vor einer gewissen Art von Freiheit:

Yet should we not mispending houres,
A freedome seeke, as oft it falls,
With an intent
But to content
These vaine delights, and appetites of ours;
For, then but made farre greater thralls.
We might repent
As not still pent
In stricter bounds by other pow'rs
Whil'st feare licentious thoughts appalls;
„Of all the tyrants that the world affords,
„Ones owne affections are the fiercest lords.

Bermerkenswert ist, daß unser Dichter große Vorliebe für reichen Reim zeigt: *receive: conceive; intent: content; repent: pent.* Die Verse mit zwei Hebungen

[1] Plutarch, *Vie de Brutus* S. 825.

[2] Siehe ebenda S. 825.

sind ganz durch diesen Reim gebunden. Der Chor spricht zum Schluß die Hoffnung aus, daß im Falle einer Gewaltherrschaft Caesars ein neuer Brutus aufstehen möge.

Wie aus der ersten Szene des vierten Aktes hervorgeht, hat die Verschwörung Fortschritte gemacht. Marcus Brutus kann Cassius und Decius die erfreuliche Mitteilung machen, daß er den Ligarius für ihre Sache gewonnen habe:

Whil'st I Ligarius spy'd whom peines did pricke,
When I had said with words that anguish bred:
In what a time Ligarius art thou sicke?
He answer'd straight as I had physicke brought,
Or that he had imagin'd my designe,
If worthy of thy selfe thou would'st do ought,
Then Brutus I am whole, and wholly thine[1].

Wie bei Shakespeare, wird auch hier der Vorschlag gemacht, den greisen Cicero in das Komplott einzuweihen; doch bezeichnet ihn Brutus als ungeeignet, da er durch seine Ängstlichkeit nur hinderlich sein könne. Cassius gibt darauf eine interessante Schilderung der Leute vom Schlage Ciceros:

Those studious wits which have through dangers gone,
Would still be out ere that they enter in:
Who muse of many things, resolve of none,
And (thinking of the end) cannot begin[2].

Eine Meinungsverschiedenheit unter den Verschwörern fördert die Frage zu Tage, ob auch Antonius, Caesars bester Freund, fallen solle. Hier entscheidet ebenfalls des Brutus Stimme, der allzugroßes Blutvergießen vermieden haben möchte; übrigens hofft er, diesen Mann später

[1] Hier sind wieder ganze Sätze wörtlich aus Plutarch übernommen. Vgl. *Vie de Brutus* S. 823. Auch Shakespeare hat sich genau an die Stelle gehalten (II, 1, 314 ff.).

[2] Vgl. Plutarchs Notiz, *Vie de Brutus* S. 823. Shakespeare hat sie auch verwertet (II, 1, 150 ff.).

noch für die Sache der Freiheit gewinnen zu können. Wie Shakespeare, hat auch Alexander diese Episode schon in den Vorberatungen der Verschwörer untergebracht, während sie bei Plutarch[1] erst nach Caesars Tode gestellt ist. Die Dramatiker haben es eben passender gefunden, sie schon hier einzureihen[2]. Am Schluß der Szene wird Zeit und Ort des Anschlags festgesetzt.

Die nächste Szene führt Caesars Unterredung mit seiner Gemahlin Calpurnia vor. Caesar hat vom Senate erfahren, daß er zum König über das römische Reich mit Ausnahme von Rom gekrönt werden soll. Während sein Weib voll schlimmer Ahnungen in die Zukunft sieht, ist er dagegen in übermütiger Stimmung; so ruft er:

For, whilst there stands a world, can Caesar fall?
Though thousand and thousands were conjur'd in one,
I, and my fortune might confound them all.

Doch nicht die offenen Feinde, die Caesar im Sinne hat, schrecken Calpurnia:

Oft kings have greatest cause to fear their friends.

So hält sie Antonius und Dolabella schlimmer Pläne für fähig. Darauf spricht Caesar die Worte, die uns eine bekannte Stelle in Shakespeares *Julius Caesar* ins Gedächtnis zurückrufen (I, 2, 192 ff.):

No corpulent sanguinians make me feare,

und kurz darauf:

But those high sprites who hold their bodies down,
Whose visage leane their restlesse thoughts records[3].

Doch die von schlimmen Weissagungen[4] geängstigte Frau sucht ihn mit inständigen Bitten zu bewegen, heute

---

[1] Vgl. *Vie de Brutus* S. 829.
[2] Siehe Delius a. a. O. S. 72.
[3] Unser Dichter hat sich wieder ganz genau an Plutarchs Angaben gehalten, vgl. die Lebensbeschreibung Caesars S. 274.
[4] Vgl. Plutarch, *Vie de César* S. 275.

der Senatssitzung fernzubleiben. Als er endlich n geben will, erscheint Decius Brutus, um ihn zur Sit abzuholen[1]. Als der Verschwörer von dessen Abs hört, auf Wunsch Calpurnias zu Hause zn bleiben, f er ihn spöttisch:

Or shall we bid them leave to deale in state,
Till that Calpurnia first have better dreams?[2]

Jetzt regt sich Caesars Stolz: er beschließt, Senatssitzung zu gehen. Ein kurzer Monolog gibt Aufschluß über die Gefühle, die in diesem Augenb den Feldherrn bestürmen. Mit den Worten:

Whence comes this huge and admirable change,
That in my breast hath uncouth thoughts infus'd,
Doth th'earth then earst yeald terrors now more stran
Or but my minde lesse courage then it us'd?

beginnt er sein Selbstgespräch. Warum ist er j unter Freunden ängstlich geworden, er, der sich Kriege vor der Übermacht der Feinde nicht fürcht Ein Geräusch im Zimmer ist ihm verdächtig; üb sieht er Hinterhalt. Hat er denn nur deshalb ges um innerliche Qualen zu leiden? Ein Wunsch bleibt noch, daß er, bevor sein Schicksal sich erfüllt, höchste Ehrung im römischen Staate erhalten m Was uns das Schicksal dieses Mannes lehrt, faßt darauffolgende Chor in einigen Versen zusammen. Ehrgeizige, der sein Ziel erreicht, ist darum doch n glücklich:

---

[1] Alexander folgt hier Plutarch genauer als Shakesp Daß alle Verschwörer Caesar abholen, ist seine eigene Zutat. *Vie de César* S. 276.

[2] Fast wörtlich aus Plutarch. *Vie de César* S. 276, und g mit Shakespeare übereinstimmend:

Break up the senate till another time
When Caesar's wife shall meet with better dreams (II, 2,

They (loe) at last but losse have gain'd,
And by great trouble, trouble bought:
Their mindes are married still with feares,
To bring forth many a jealous thought;
With searching eyes, and watching eares,
To learne that which it grieves to know,
The brest that such a burden beares,
What huge afflictions doe o'rethrow.

Jeder ehrgeizige Fürst erkauft seinen Ruhm um einen teuern Preis, er ist: *Of many lord, of many slave.*

Die Tat ist unterdessen vollbracht worden. In der ersten Szene des letzten Aktes sind die Verschwörer auf dem Forum versammelt. Es gilt jetzt für sie, die Bürger Roms, die durch den Chor repräsentiert werden, auf ihre Seite zu bringen, und vor ihnen den Mord zu rechtfertigen. Wieder entwickelt sich ein Redegefecht zwischen Brutus, Cassius, Cicero einerseits und Antonius andrerseits, das uns nichts als kalte Reden und Widerreden bringt. Als Antonius die Verschwörer angreift, zählt Brutus die Taten Caesars auf, wodurch er gezeigt habe, daß er das Volk mißachte. Cicero tritt dann ins Gefecht ein und stellt sich mit dem Hinweis, man solle sich der wiedergewonnenen Freiheit freuen, auf die Seite der Mörder. Darauf legt auch der Chor seine anfängliche Zurückhaltung ab, lobt die Täter und schlägt vor, ihnen als Belohnung Provinzen zuzuerteilen. Obgleich er Antonius bittet, keine Zwietracht zu säen, gibt dieser seinen Plan nicht auf, das Volk aufzuhetzen. Zwar verspricht er zum Scheine, er wolle seinen persönlichen Haß vergessen, um nicht dem Staat Unheil zuzufügen. Doch gebiete ihm die Pflicht, seinem Freunde die letzte Ehre zu erweisen. Als er bemerkt, man möge den Mördern verzeihen, fordert er die Gegenrede des hitzigen Cassius heraus, der einwirft, daß man ihnen vielmehr die Tat zu danken habe. Cicero sucht endlich noch die Parteien zu versöhnen, indem er ihnen erklärt:

It were the best that joyn'd in mutuall love,
We physicke for this wounded state prepare.

Am Schluß der Szene stellt der Chor Betrachtun darüber an, daß beide Parteien sich durch Worte täuschen suchen:

O how those great men friendship can pretend,
By soothing others thus with painted windes,
And seeme to trust, where treason they attend,
Whilst love their mouth, and malice fills their mindes,
Those but to them poore simple soules appeare,
Whose countenance doth discover what they thinke.

Der übliche Botenbericht, der nicht fehlen d füllt die letzte Szene des fünften Aktes; er bringt Einzelheiten, die uns Shakespeare vor Augen führt, die Weissagungen und den Hergang des Mordes in zählender Form. In der Ermordungsszene folgen we Alexander noch Shakespeare genau ihrer Quelle. Plutarch verhüllt Caesar, als er Brutus mit dem Schw erblickt, lautlos sein Haupt. Unser Dichter dage läßt ihn die Worte sprechen, die an Shakespeares *tu Brute*[1] erinnern:

He thus cried out (when spying Brutus come)
And thou my sonne.

Nachdem Calpurnia von dem Boten die Katastro erfahren hat, beklagt sie, daß ihr Gemahl ihren schlimm Vorahnungen keinen Glauben geschenkt habe. Dar berichtet der Nuntius von weiteren Vorzeichen[2], die zeigt hätten, wie Caesar gegen den Willen der Göt gefallen sei. Die Klagen der trostlosen Witwe schlief

[1] Diese Worte legte zur Zeit Shakespeares eine volkstümli Überlieferung Caesar bei. Sie begegnen z. B. in *The True Trag of Richard, Duke of York,* der älteren Fassung von Shakespea *Heinrich VI.,* 3. Teil.

[2] Aus Plutarch (*Vie de César* S. 274).

die Szene. Der Schlußchor spricht von der Vergänglichkeit alles Irdischen:

> Then let us live, since all things change below,
> When rais'd most high, as those who once may fall,
> And hold when by disasters brought more low,
> The minde still free, what ever else be thrall:
> „Those (lords of fortune) sweeten every state,
> „Who can command themselves, though not their fate.

Über das Verhältnis von Alexanders *Julius Caesar* zu den gleichnamigen Dramen Shakespeares und Grévins ergibt unsere Analyse folgendes: Zwischen der englischen und der französischen Tragödie finden sich recht wenig Berührungspunkte. Allerdings lassen sowohl Grévin wie auch Alexander ihre Dramen mit Caesars Tod abschließen, was aber durch die Einheitsregeln bedingt sein mag. Es zeigen sich aber im Aufbau der Handlung ziemlich bedeutende Unterschiede. Besonders tritt hervor, daß die Handlung in *La Mort de César* einheitlicher und einfacher als in der englischen Tragödie ist. Selbst in der Tendenz ist ein Unterschied vorhanden: Grévin steht in dem Kampfe zwischen Monarchie und Republik auf der Seite Caesars. William Alexander jedoch, der sich zur Aufgabe gemacht hat, die schlimmen Folgen ungezügelten Ehrgeizes an dem Schicksal seines Helden zu veranschaulichen, läßt zwar auch Caesars großen Eigenschaften alle Gerechtigkeit widerfahren, nimmt jedoch offenkundig für die Verschwörer und deren Sache Partei. Aus mehr als einem Grunde ist somit zweifelhaft, ob unser Dichter die französische Tragödie hat nachahmen wollen.

Wohl aber deuten verschiedene Anklänge der Tragödie Alexanders an Shakespeares *Julius Caesar* darauf hin, daß der klassizistische Dichter dieses Werk gut gekannt haben muß. Wir dürfen wohl annehmen, daß während seines langjährigen Aufenthaltes in London Alexander Aufführungen dieses Stückes beigewohnt hat.

Vor dem Jahre 1600 ist ja Shakespeares *Julius Cae*
schon auf der englischen Bühne gegeben worden,
dies erst kürzlich E. Köppel[1] in einer Mitteilung ü
diese Tragödie und die Entstehungszeit des anonyı
Dramas *The Wisdome of Doktor Dodypoll* völlig sic
gestellt hat. Der Beweis stützt sich auf die Tatsac
daß ein Zitat aus *Julius Caesar:*

> O judgment! thou art fled to brutish beasts,
> And men have lost their reason.

in Ben Jonsons *Every Man out of his humour* (15
und in dem vorhin genannten anonymen Drama[2] pa
diert worden ist. Da man annehmen kann, daß di
Stelle aus Shakespeares *Julius Caesar* bald zum
flügelten Wort geworden ist, so könnte man auch
den Gedanken kommen, daß William Alexander das
letzten Akt seiner Tragödie vorkommende Worts
zwischen *Brutus* und *brutish* aus diesem Wort üb
nommen hat. Nun findet sich aber auch dieses W
spiel, freilich in einem andern Zusammenhang, bei I
tarch[3]. Überhaupt begegnen alle Stellen, die als
miniszenzen an Shakespeares *Caesar* gelten könn
auch bei Plutarch; man wird daher gut daran tun, n
mehr als die Behauptung aufzustellen, daß Will
Alexander in erster Linie durch Shakespeares *Ju*
Caesar angeregt worden ist, denselben Stoff in
Formen der antikisierenden Tragödie zu bearbeiten
bei seiner Ausgestaltung manches zu verwerten, was
auf der Volksbühne als wirksam erwiesen hatte. Auch
es wohl nicht zufällig, wenn die Handlung hier wen

---

[1] Shakespeare-Jahrbuch XXXXIII, 210 ff.

[2] Am 7. Oktober 1600 in die Stationer's Registers eingetra
Die Parodie auf das Zitat aus Shakespeare lautet: *The reas*
fled to animals, I see.

[3] Vgl. Plutarch. *Vie de César* S. 273.

mager und dürftig ist als in seinen andern derartigen Stücken. Als künstlerisches Vorbild hat aber dem aristokratischen Hofdichter die Römertragödie Shakespeares nicht dienen können; eine weite Kluft trennt dieses Drama in allen Punkten der Komposition und Diktion von dem William Alexanders. Klar und deutlich tritt hier der scharfe Gegensatz hervor, in welchem die volkstümlich romantische Richtung zu der klassizistischen steht.

Überhaupt ist Sir William Alexander, wenn wir ihn mit den übrigen Vertretern der klassizistischen Richtung vergleichen, als derjenige Dichter zu bezeichnen, der in seinen dramatischen Werken am strengsten und konsequentesten die Prinzipien dieser Schule angewandt hat. Während er für die starre, echt klassizistische Regelmäßigkeit eine ziemlich große Vorliebe zeigt, finden sich bei Fulke Greville und Samuel Daniel freiere Regungen. Der letztere vor allem hat mit seinem *Philotas* bewiesen, daß er in späterer Zeit sich von dem strengen Klassizismus einigermaßen freigemacht hat und es vorzieht, sich in manchen Punkten an das volkstümliche Drama anzulehnen. Dafür ist aber auch dieser *Philotas* das einzige unter den Dramen der drei Dichter, von dem wir bestimmt wissen, daß es eine Aufführung erlebt hat. Es kann uns auch weiter nicht wundernehmen, daß Daniel, der für die Hoffestlichkeiten unter Jakob I. Thaterstücke schrieb, auch seine in jener Zeit verfaßte Tragödie für die Bühne bestimmte. Dagegen haben Fulke Greville und William Alexander ihre Tragödien nicht für die Bühne geschrieben; Greville spricht dies im *Life of Sidney*[1] deutlich aus: *I have made those Tragedies no plaies for the stage.* Sie hätten auch auf der Bühne einen vollständigen Mißerfolg ernten müssen. Diese Werke sind vielmehr reine Buchdramen, die für einen literarisch

[1] *Life of Sidney,* Chapt. XVIII.

gebildeten Leserkreis oder zum Deklamieren vor e
gewählten Publikum bestimmt sind. Betrachtet
diese Dramen nach ihrem Gehalt an didaktischen
einandersetzungen, und vergleicht sie untereinande
kommt man zu dem Ergebnis, daß die Tragödien F
Grevilles am deutlichsten die Absicht politischer
lehrung zeigen. Während bei Sir William Alexa
und Samuel Daniel meist nur allgemeine Sätze politis
Natur zu finden sind, wie sie jedes Senecadrama
zuweisen hat, geht Fulke Greville auf einzelne Fr
der Politik, und besonders auf solche, die damals ak
waren, näher ein. Außerdem besteht noch ein wich
Unterschied zwischen ihm und den zwei andern Dich
den Morris Croll in seinem Essay hervorhebt: Alexa
und Daniel wählen aus der antiken Geschichte eine
ihre Tendenzen geeigneten Stoff und leiten die Leh
die sie durch den Mund ihrer Personen vortragen,
den in den Tragödien vorsichgehenden Handlunge
Fulke Greville aber, der sich schon durch die V
moderner Stoffe aus orientalischen Ländern von di
Dichtern unterscheidet, übernimmt aus seiner Vo
nur die Hauptlinien, schafft sich dagegen die me
seiner Charaktere selbst, wie wir es in *Alaham* deu
gesehen haben. Da er sich vorgenommen hat, gew
Torheiten der Menschen und Schäden des öffentli
Lebens zu geißeln, gibt er jeder der handelnden Pers
als Hauptcharaktereigenschaft einen von den Mens
oft begangenen Fehler oder ein bekanntes Laster.

Aus diesen Gründen dürfen Grevilles Tragödien
mehr Recht als diejenigen Alexanders philosophi
politische Tendenzdramen genannt werden. Am we
sten verdient diese Bezeichnung Daniels *Philotas*. I
Tragödie ist deswegen von großer Wichtigkeit,
sie ein Bindeglied zwischen den Dramen der be
Edelleute und der *Cleopatra* darstellt. Dieses W

Daniels, ein Produkt seines Verkehrs im Kreise der Lady Pembroke, steht seinem Inhalte nach abseits; doch in formeller Hinsicht ist es mit den übrigen Dramen eng verknüpft, indem es die kreuzweise gereimten Vierzeiler anwendet. Denn dieser *Alternate or Cross Ryme* ist das Versmaß sämtlicher Tragödien William Alexanders; er ist auch das vorherrschende Versmaß im *Philotas* und in den zwei *Poem-Plays* des Lord Brooke, obgleich diese Gruppe, wie früher ausgeführt wurde, Unregelmäßigkeiten in metrischer Beziehung aufzuweisen hat. Dort wurde auch gezeigt, daß aller Wahrscheinlichkeit nach Greville in metrischen Dingen von Samuel Daniel abhängig ist. Die Übereinstimmung, die im Versmaß zwischen den Tragödien des William Alexander und der *Cleopatra* besteht, wird nun wohl auch auf einen Einfluß Daniels gedeutet werden müssen, wie schon Irving in seiner *History of Scottish Poetry* angenommen hat. Wir dürfen nicht vergessen, daß dieser kreuzweise Reim als Tragödienversmaß ungebräuchlich war. Nur in *Tancred and Gismunda* ist er stellenweise angewandt. Dagegen ist der Blankvers sonst allgemein in der Tragödie üblich. So sind *Gorboduc*, *The Misfortunes of Arthur* und die Garnierübersetzungen von Lady Pembroke und Kyd in diesem Versmaß geschrieben. Samuel Daniel ist der erste, der den *Cross Ryme* nach längerer Zeit wieder in einer Tragödie anwendet; er ist ein großer Liebhaber und Meister desselben. Was Anmut und glatten Fluß seiner Verse anbelangt, haben ihn Greville und Alexander nicht erreichen können. In metrischen Fragen muß er eine Autorität gewesen sein; dies beweist schon die Wirkung seiner *Defence of Ryme* auf die englische Metrik. Daher ist es auch ganz natürlich, daß jene beiden andern Dichter seinen Versbau nachgeahmt haben.

Durch ihr Versmaß, möge es nun der kreuzweise Reim sein oder das unregelmäßige System, in welchem

der Vierzeiler die Oberhand hat, unterscheiden sic
mit die Tragödien Daniels, Grevilles und Alexander
der früheren klassizistischen Tragödie Englands wie
von den Dramen der volkstümlich romantischen S

Von einem Einfluß dieser Dichtergruppe auf Dr
tiker der späteren Zeit ist mir nichts bekannt, u
ist selbst nicht einmal wahrscheinlich, daß die Ve
dung des Reims in den hier besprochenen Drame
die *Couplets* des *Heroic Drama* des siebzehnten
hunderts vorbildlich war.

BEITRÄGE
ZUR
NEUEREN LITERATURGESCHICHTE
HERAUSGEGEBEN VON
Dr. W. WETZ, O. Ö. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT
FREIBURG I. BR.
I. BAND :: 4. HEFT

PHILIPP OTTO RUNGES ENTWICKLUNG UNTER DEM EINFLUSSE LUDWIG TIECKS

MIT 5 UNGEDRUCKTEN BRIEFEN TIECKS

VON

SIEGFRIED KREBS



HEIDELBERG 1909
CARL WINTER'S UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG

Verlags-Nr. 869.



Hof- und Universitätsbuchdruckerei C. A. Wagner, Freiburg i. Br.



Inhaltsverzeichnis.



Einleitung.

„Philipp Otto Runge" wird man auch ein Kapitel deutscher Romantik überschreiben dürfen. — Des Malers direkter Anteil an der deutschen Literatur ist freilich nicht groß. Will man von seinen Versen absehen, die einen literarischen Wert nicht besitzen[1], so kommen für die Dichtung nur die beiden plattdeutschen Märchen „Von dem Machandelbaum" und „Von dem Fischer und syner Fru" in Betracht, mit denen er sich ein zweifelloses Verdienst erworben hat[2]. Für den Literarhistoriker, der die Bewertung von Runges Malerei dem Fachmann überlassen muß, hat Runge vor allem Bedeutung als Zeitgenosse und Freund der Dichter seiner Zeit und als rezeptiver Verarbeiter ihrer Ideen. Goethe würdigte ihn einer freundschaftlichen und herzlich persönlichen Korrespondenz, Clemens Brentano machte ihm intimste und feinste Bekenntnisse.

Das in den beiden Bänden hinterlassener Schriften Runges niedergelegte Material an Briefen und Aufzeichnungen darf aber für sich einen Wert beanspruchen als ein in sich abgeschlossenes Kulturbild aus der Nähe der Großen und als eine Ergänzung ihrer eigenen Geschichte,

---

[1] Gesondert herausgegeben von Sulger-Gebing, mit einer Auswahl von Einzelstellen aus den Briefen, Bd. 10 der *Statuen deutscher Kultur,* München o. J. Außer diesen erhaltenen werden noch längere Gedichte in Knittelversen erwähnt, die kleine Reisen launig beschreiben und wohl in ihrer Art denen K. D. Friederichs gleichen. Vgl. *Kunst u. Künstler* IV 295 (Berlin, Bruno Kassierer, 1908).

[2] Vgl. Reinh. Steigs Untersuchungen im *Archiv für d. Stud. d. neueren Sprachen u. Litt.* CVII (1901) 279 ff.

indem es an einer interessanten und selbst original produktiven Persönlichkeit die Wirkungen ihres Schaffens zeigt. Bisher hat eine systematische und vollständige Verarbeitung desselben gefehlt. Abgesehen von Giesebrechts vergessener und unbeachtet gebliebener Arbeit hat es nur popularisierende Veröffentlichungen in ziemlicher Anzahl und mit wechselnder Tendenz, und einige Erwähnungen in Arbeiten über Zeitgenossen gegeben, wie in Steigs Büchern über Kleist und Brentano. Die vorliegende Arbeit will einen ersten Versuch machen, das Versäumte nachzuholen und, was von allgemeinerem Interesse in diesen Aufzeichnungen ist und zum Verständnis der Zeit mitdienen kann, herauszuheben, indem sie einstweilen die geistige Entwicklung Runges bis zu seiner Selbständigkeit klarzustellen und die wichtigsten Einflüsse aufzusuchen unternimmt, unter denen er geworden ist. Tieck muß hier an erster Stelle genannt werden, der durch seinen persönlichen Umgang die Verbindung zwischen dem jungen Maler und den geistigen Bestrebungen seiner Zeit herstellte, auch selbst ihm ein Führer und Lehrer war. Einen wesentlichen Teil der ganzen Arbeit aber wird die Untersuchung über Runges Verhältnis zu Jakob Böhme zu beanspruchen haben, da erst Jakob Böhme den Schlüssel zu der eigentümlichen Mystik im Denken und in der Kunst des Malers gibt. Runges Bemühungen um eine Theorie der Farben, die Goethes Interesse und Beifall fanden, müssen späteren Untersuchungen vorbehalten bleiben.

Philipp Otto Runge bedeutet in der Geschichte des deutschen Geistes nur eine Episode, aber eine Episode, die den Vorzug hat, klar und übersichtlich zu sein, und außerdem der anmutigen und ergreifenden Züge nicht entbehrt. Rikarda Huch[3] hat den tragischen Gang seines

[3] *Ausbreitung und Verfall der Romantik,* Leipzig 1901, S. 158/59.

Lebens in kurzen Worten schön gekennzeichnet und sein Schicksal, die notwendige Folge seiner Anlage, treffend charakterisiert als typisch für seine Zeit. Viel hohes Streben und geringes Erreichen. Erhabenste Gedanken, unendliche Sehnsucht — und bescheidenste Wirklichkeit. In der Werdezeit werden die Kräfte des Geistes und auch des Herzens unter der Überspannung verbraucht. Der Mann empfängt vom Leben so wenig, als er ihm noch zu geben hat. Als „Fremdling auf dieser Erde", ohne die Kraft, sich Heimat und Tätigkeitsbereich zu schaffen, äußerlich geebneten und eigentlich günstigen Verhältnissen müde hingegeben, stirbt er, ähnlich Nils Lyhne, widerstandslos und willenslos in noch frühen Jahren dahin. Man liest seine Briefe wie das Material zu einem schwermütigen Roman, dessen Thema heißt: Das lebenzerstörende Ringen um reine Intellektualität.

Erst nach Vollendung dieser, ganz nur im literarhistorischen Interesse geschriebenen Arbeit kamen mir, durch die Güte des Direktors der Hamburger Kunsthalle, Herrn Professor Alfred Lichtwark, dessen Publikationen über den Maler Runge zu Gesicht, die wohl den Grund für die neue Kenntnis und Wertschätzung dieser Kunst legten und den Erfolg der Rungeschen Gemälde und Entwürfe auf der Berliner Jahrhundertausstellung von 1906 vorbereiteten. Sowohl in dem, 1898 in München erschienenen Werke: *Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800—1850* (S. 42), wie in dem Privatdruck des Hamburger Kunstvereins: *Das Bildnis in Hamburg* (Hamburg 1898, II. Bd. S. 105) wird der Wunsch nach einer historischen Untersuchung über Runges Dresdner Zeit ausgesprochen, der in gewissem Grade vielleicht durch die vorliegende Arbeit erfüllt wird. — Ebenfalls als ein Privatdruck der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde erschien 1895, hsg. von Alfred Lichtwark: *Philipp Otto Runge, Pflanzen-*

studium mit Schere und Papier. Betreffs der l
geschichtlichen Würdigung Runges wird vornehmli
diese Schriften, ferner auf die zahlreichen Besprech
gelegentlich der Jahrhundertausstellung zu verv
sein[4].

---

[4] Die Studie von Wolfgang Roch, *Philipp Otto Runges anschauung und ihr Verhältnis zur Frühromantik* (Studi deutschen Kunstgeschichte, Heft 111, Straßburg 1909), erschi als das Manuskript meiner Arbeit schon an die Druckerei abg war, und konnte nicht mehr berücksichtigt werden. Völlig hängig von mir hat Roch im wesentlichen das gleiche Mater liefert, es aber, entsprechend seiner anders gestellten Aufg vielfach anderer Richtung verarbeitet, so daß sich die Bed beider Bücher nicht deckt, und das meine neben dem seine eigenen Wert meines Erachtens nicht verliert. Es wird durch Rochs Abschnitt über Runges spätere Farbenlehre, and wird Rochs Literaturverzeichnis einige Ergänzungen durch Arbeit erfahren. Nachzutragen fand ich nichts Wesentliches, einigen Belegen für Runges Zahlen- und Figurenmystik bei (Anm. 166 bei Roch). Roch hat ferner ausführlicher aus Werken zitiert und gewissermaßen eine Darstellung von Ansichten und Kunstmitteln gegeben, die ich als bekannt setzen zu dürfen glaubte. — Ferner erschien: *Runge u Romantik,* von Andreas Aubert (Berlin 1909), das in einem vollendeten Essay namentlich vortreffliche Analysen von Kunst und Künstlertum gibt (mit vielen Illustrationen).

I. Runges Jugend.

Philipp Otto Runge[1] wurde am 23. Juli 1777 „in der kleinen, nahrhaften See- und Handelsstadt Wolgast im damals schwedischen Pommern“ geboren als Sohn des Schiffsrheders und Kaufmanns Daniel Niklaus Runge, der einer Rügener Handwerkerfamilie entstammte, und dessen Gemahlin Magdalena Dorothea, geb. Müller, — als das neunte unter elf Kindern. Das Rungesche Haus erfreute sich eines bürgerlich-behaglichen Wohlstandes und war damals wohl eines der ersten der Stadt[2]. Der Vater wird als kräftiger, tätiger Mann geschildert, der in der Stadt eine Rolle spielte. Er wie seine Gattin erreichten ein hohes Alter. Von ihren Kindern starben zwei frühzeitig, die Tochter Regina Charlotte, die nur achtzehn Jahre alt wurde, und ein kleiner Karl Gustav nach vollendetem dritten Jahre. Alle andern Geschwister, bis auf die zweitälteste Schwester, die drei Monate von

---

[1] Als Quellen über Runge haben zu gelten: *Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge, Mahler,* hsgeg. von dessen älterem Bruder (Daniel Runge), Hamburg 1840/41. Einen Nachtrag, der vorwiegend Briefe Runges an Reimer enthält, gab Reinhold Steig, *Euphorion* IX (1900) 662 ff. Die einzige vollständige und wirklich brauchbare Verarbeitung des Materials war bis jetzt die Biographie von Giesebrecht, in der Zeitschrift *Damaris* I. Bd., Stettin 1860, die bei Goedecke fehlt. — Im 2. Bd. der *Hinterlassenen Schriften* befinden sich *Nachrichten vom Lebensgange des Verfassers* von Daniel Runges Hand, an die sich der biographische Bericht anschließt.

[2] Vgl. H. Frank, Gotthold Ludwig Kosegarten, Halle a. S. 1887, S. 145.

dem Maler starb, haben diesen überlebt und
kräftige und tüchtige Menschen des praktischen L
Die Brüder wurden Kaufleute oder Landwirte, aucl
Schwester heiratete einen Landwirt.

Philipp Otto dagegen war ein „besonders sch
liches und leidendes Kind, was auf Unterleibsüb
zogen ward, die auch sein Leben hindurch an ihm
unverspürt geblieben sind“. Eine schwere Kra
hatte er im Jahre 1789 infolge eines heftigen Scl
zu bestehen, an der er zwei Monate litt, und
Frühjahr 1792 noch heftiger wieder einsetzte.

Die Stadt, in der Runge seine Jugend ve
und die ihm die ersten Eindrücke bot, schildert
garten, der im Geburtsjahr des Malers als Rektor
Wolgast gekommen war, gleich nach seinem Einz
einem langen Briefe an seine Braut vom 29. Sept.
„Dieses Wolgast ist dem ersten Ansehen nach ein
lich abholder, abschreckender Ort. Er ist klein un
Die Gassen sind krumm und höckerig, und die H
innerhalb der hohen Ringmauern regellos aneinand
kleckst. Das Pflaster ist scharf und spitzig. —
schöne, helle, hochgewölbte Kirche haben sie. . . .
wandle ich in den Vorstädten und am Hafen.
ist tief, weit und schiffreich, jene sind weitläufig
die Stadt, reinlich, luftig und ländlich. Schiffer un
fahrer wohnen hier in langen Reihen lachender Häu
hinter deren hellen Fensterscheiben man im Vo
gehen manche harmlose Familie wahrnimmt, einen
baren Hausvater etwa, der in seinem Sorge
schmauchend der Ruhe pflegt, eine emsige Hausfra
den kleinen, reinlichen Tisch deckt, oder irgend
klare Mädchengestalt am Spinnrade oder Nähra
Von Kindern krimmelt und wimmelt's hier, wie

[3] H. Frank a. a. O. S. 132 ff.

sagt; die meisten haben ein wohlgekleidetes, wohlgenährtes Ansehen.... Die schönste Partie der Stadt sind die alten Schloßruinen. Dieses Schloß, das im 14. Jahrhundert erbaut ward und im 16. und 17. Jahrhundert der Sitz manches biedern, frommen Herzogs war, ist zu Anfang dieses Jahrhunderts von den zerstörungsseligen Russen ohne Not und Nutzen in Schutt geschossen worden. Heute abend nach Sonnenuntergang ging ich hin. Es liegt auf einer Insel hart vorm Wassertor, Wall und Graben umgürten es. Doch ist der Wall sehr niedergetreten, und der Graben ist größtenteils trocken. Lange wandelte ich am Fuß des Burgwalles auf einem mächtigen, aus dem Wasser hervorragenden Schiffskielholze auf und ab und lauschte dem Brüllen der See, die, vom Nordostwinde aufgewühlt, dumpf und fern herrollte. — Die Sonne war gesunken. Die Flut klatschte an meinen Kiel. Im tiefen Westen dämmerte noch ein krankes Rot. Mählich stieg der weiße Vollmond höher und beleuchtete die grausigen Trümmer. — Jetzt ging ich hin, sie zu sehen. Über einen mächtigen Brückenbogen gelangte ich durch ein noch übriges Tor ins Innere des Burgringes. Da tat das Reich der Verwüstung sich vor mir auf, weit und gräßlich-sinkende Mauern, taumelnde Pfeiler, berstende Bogen, gähnende Gruftgewölbe, Gemäuer, umrankt von Wintergrün, Schutt und Gras, überkleidet mit beerenreichem Hollunder. — Mich schauerte leise. Nickende Schatten, däuchte mich, säßen auf den Schutthaufen. Gebilde alter Zeiten wandelten in den schwarzen Fliedergängen, Helden in Stahlschmuck, Mädchen mit fließenden Locken. — Hoch über das wüste Getrümmer heben zwei gewaltige Türme ihr Haupt empor, Manen alter Herrlichkeit, Riesengerippe, durch die der Sturmwind heult. Ich trat näher. Reste einer Treppe lockten mich, in dem einen emporzusteigen. Sie führte in einen ge-

wölbten Saal, offen allen Winden des Himmels.
seinen weißen Wänden las ich tausend Namen, hin
gekritzelt und hineingegraben, im Mondschein. —
wie der Wind hier heulte! Wie der Mond wühlte in
schlagenden Fluten! Die Treppe trug nicht höher.
gebrochen, sturzdrohend sah ich noch ein paar mors
Stufen hoch über meinem Scheitel hangen. Ich s
hinab und besah den andern Turm. Dieser war u
steiglich. Unter dem ungeheuren Steinklumpen a
öffnete ein Souterrain mir seinen schwarzen Schl
Ich tappte mich hinunter. Lange wallte ich in den
wölbten Kreuzgängen umher. Es war so still hier
so dumpf. Der Boden schwieg unter meinem Fers
tritt. Die Wände gaben meinen Ruf nicht wieder. Je
Laut erstarb im Augenblick des Werdens. Es war
im Grabe. — Hervor stieg ich aus der Behaus
ewigen Schweigens, und, schon vertrauter mit
Schauern dieses Zerstörungsreiches, wanderte ich la
noch zwischen den efeubewachsenen Gemäuern, la
in den dunklen Fliedergängen herum, weihte diese Hei
der Melancholie zu meinem Eigentum, ahnte leise, wel
Wonnen und Wehen, welche Gefühle und welche
geisterung, welche Gesichte und Phantasien hier in
kunft mich überdrängen werden.“ ... Die Aussicht sei
Wohnung geht, außer auf einen Birnbaum im Nachb
garten, auf die Stadtmauer. Er schreibt: „Mit die
Stadtmauer bin ich schon ausgesöhnt, meine Teuers
Denn nie kann ich ihre moosbewachsenen Zinnen, i
festen Strebepfeiler und die halbausgebrochene V
zahnung, darinnen Lolch und Klette wuchern, anseh
ohne an die Zeiten zu denken, darin sie erbaut wur
Zeiten des Faustrechts und des Gottesfriedens, wo
handfeste Ritter mit Knechten und Knappen auf
Menschenraub auszog, wie seine Urenkel auf die Has
jagd, wo die Söhne des Fleißes ihr Erwerbnis mit W

und Mauern schirmten, und alles, was feige und wehrlos war, sich flüchtete in der Städte sicheres Weichbild."

Freilich läßt sich nicht bemerken, daß diese Romantik seiner Heimat, die seinen dichtenden Lehrer, der als Fremder ins Städtchen zog, so stark beschäftigte, einen besonderen Eindruck auf Runge gemacht hätte. Wahrscheinlich hat er sie gar nicht gesehen, und die alten Trümmer sind für ihn nur „abhold und abschreckend" gewesen. Es läßt sich auch späterhin trotz der Freundschaft mit Tieck und Brentano keine lebhaftere Neigung für das deutsche Altertum und diesen Zweig der Romantik bei ihm erkennen[4], und nur auf wenigen seiner Bilder deuten landschaftliche Hintergründe zu Porträtgruppen ein Interesse für seine heimatliche Landschaft an. — Vielleicht spricht dies nicht sehr für seine Qualifikation als Maler. Aber es war seine Art, in der Außenwelt nicht mehr als die Mittel und „Buchstaben" zu sehen, mit deren Hilfe er sein Inneres mitteilen könnte. Sein Blick bleibt auch späterhin, so scheint es, vorwiegend nach innen gerichtet.

Von dem Geist, der im Hause Runge herrschte, berichtet der älteste Sohn, Daniel Runge[5]: „Es waltete in unserem Hause durch den Sinn beider Eltern — bei der Mutter gemütlicher und selbst mit poetischem Sinne, bei dem Vater durch scharfen Verstand geregelt — der Geist einer anspruchslosen Frömmigkeit, die sich schlicht an heiliger Schrift und Landeskatechismus mit fleißiger Übung hielt. . . ." Dem entspricht vollkommen, was sich sonst an Nachrichten über die Eltern findet. Auf eine kurze Notiz Daniels gestützt, gibt Herrmann Petrich in den *Pommerschen Lebens- und Landesbildern*[6] eine

[4] Vgl. aber Runge II 220.
[5] Ebd. II 444. [6] Stettin 1884 S. 237.

Schilderung vom alten Runge, die im ganzen zutreffen dürfte: „Der realistische Grundzug des niederdeutschen Volksstammes steckte dem Alten tief im Blute. Von der Möglichkeit, die Kunst zum Lebensberufe zu machen, ahnte seine Seele nichts, und hätte er sie geahnt, so hätte er sie verabscheut. Auch das Studium war ihm in hohem Grade verdächtig. Was er von dem Treiben der Musensöhne in seiner Nachbarschaft sah, gab seiner Abneigung die ausreichende Begründung. Landwirtschaft und Handel schienen ihm die einzig menschenwürdigen Erwerbszweige.“ Doch ist auch nicht zu vergessen, daß der Vater, als Philipp Otto endlich, dank der Energie seines ältesten Bruders, doch die künstlerische Laufbahn eingeschlagen hatte, keinerlei Widerstand leistete, vielmehr, wie die Briefe des Sohnes zeigen, sich für dessen künstlerischen Werdegang interessierte und an seinen Schöpfungen Freude hatte.

Das Bild von Runges Mutter wird etwas deutlicher. Ihr verdankt Runge seinen tiefeingewurzelten Gottesglauben. Später schreibt er einmal an Daniel von Dresden, im Februar 1802[7]: „. . . auch sei Mutter meinetwegen so besorgt, da die Genie's gewöhnlich auf Abwege gerieten. Hierum quält sich Mutter immer, und das tut mir in der Seele weh. Ich denke an niemand so gern und mit so inniger Rührung als an Mutter, denn sie allein hat mich wieder ins Leben zurückgerufen, und durch sie allein ist der lebendige Glaube an Gott in meine Seele gekommen, und bei jeder Freude und jedem Leide, die mir begegnen, denke ich an meine Mutter, daß sie es ist, die mir zweimal das Leben gab.“ Runge spielt hier auf ein Ereignis an, das er mehrmals berichtet und das er für epochemachend in seiner Entwicklung hielt[8]. Als ganz kleiner Knabe sei er einmal

[7] Runge II 118. Vgl. auch II 122, an seinen Vater.
[8] Ebd. II 31 178 444.

sehr schwer krank und dem Tode nahe gewesen. Er selbst hatte bereits den Willen zum Leben aufgegeben, er fühlte kein Band mehr, das ihn an das Leben fesselte, und wünschte zu sterben. Auf einmal merkte er, wie seine Mutter sich über ihn beugte und weinte. Da erwachte der Lebenstrieb von neuem. Er klammerte sich jetzt, in wahrer Todesangst, heftig an die Mutter, deren heiße Liebe er fühlte und um derentwillen er nun leben wollte. Und er genas.

Die ausgiebigste Quelle aber zur Kenntnis von Runges Eltern dürfte das große Gemälde von 1806 sein, das die beiden Eltern mit zwei Enkelkindern auf einem Spaziergang zeigt. Neben der aufrechten und sebstbewußten Gestalt des sechzigjährigen stattlichen Vaters, auf dessen festgeschlossenem, willensstarkem Munde ein fast spöttisches, überlegenes Lächeln liegt, erscheint die kleine, gebeugte Mutter, deren Gesicht einen stärkeren Zug von Leidensfähigkeit und neben einer gewissen Strenge viel Güte zeigt. Man wird es gern glauben, daß ihr der Sohn das Talent zum Märchenerzählen und Versemachen verdankte[9].

Welcher Art die Religiosität im Elternhause Runges war, ist nicht völlig deutlich. Jedenfalls scheint seine spätere Neigung zu Pietismus und Mystik sich nicht durch Einflüsse in der Kindheit erklären zu lassen. Der Ton im Hause war ein heiterer und eher weltlicher: in diesem Tone sind zumeist die Briefe Runges an seine Eltern und namentlich seine fröhlichen Reiseberichte, mit reichlichen plattdeutschen Versen untermischt, gehalten[10]. Der freundschaftliche Verkehr mit Kosegarten läßt vielmehr eine rationalistische Richtung vermuten. Kosegarten hatte sich offen und ausdrücklich Kant angeschlossen[11], ihm auch 1790 eins seiner Bücher, eine Samm-

[9] Vgl. ebd. I 365. [10] Vgl. ebd. I 379 ff.
[11] H. Frank a. a. O. S. 164 177.

lung von Aufsätzen, Predigten und Gedichten gewid
Die „vernunftgemäße“ Ausdeutung des christlichen My
riums in seinem Aufsatz *Des Herren Nachtmahl, an Se*
ist bezeichnend für seine Anschauungsweise [12]. Die Mu
freilich scheint der Aufklärung gegenüber eine gew
Zurückhaltung bewahrt zu haben. Noch in Dre
nimmt Runge Gelegenheit, ihr auf Warnungen vor
Gelehrten und der Wissenschaft ausführlich zu
worten [13]. Daniel Runges Angaben finden also ihre
Bestätigung.

Zweierlei aber wird man bei Runge als Er
seines Vaterhauses ansprechen dürfen. Wichtig für
wurde vor allen Dingen der stark ausgeprägte Fami
sinn, der dort herrschte, und der außerordentlich
und zärtlich feste Zusammenhalt aller Familienglie
namentlich der Geschwister untereinander. — Vielle
muß man Runge überhaupt in erster Linie als G
seiner Familie begreifen. Weiteren Kreisen der
lebenden gehörte er nur in geringerem Grade an.
ganz selbständiges bürgerliches Leben hat er nie
führt. Auch nach der Gründung eines eigenen H

[12] Vgl. Frank a. a. O. S. 164 ff. Später freilich hat sich
garten näher an Schleiermacher angeschlossen, und auch,
Franks Bericht, Mystiker wie Tauler gelesen (a. a. O. S. 2
Mit Jakob Böhme aber hat er sich nicht befreunden können.
Versuch, ihn zu lesen, schlug fehl. Er schreibt an Runge (II
den 11. Mai 1804): „. . . Dem sei indes, wie ihm wolle, ich sc
Ihnen die beiden Bände und tue es um so bereitwilliger, wei
es ohnehin aufgeben werde, diesen Schriftsteller zu lesen. Ich
daß, was mir noch von Zeit und Kraft übrig sein mag, ich m
Bibel schuldig sei, für welche der Böhme mir nur wenig h
kann. Jakob Böhme dünkt sich höher zu stehen, als die Ap
ein optischer Betrug, der auf seinem Standpunkt vielleicht u
meidlich ist. — — Ich meines Teils will gern all' mein Lebt
Sankt Johannes und Sankt Paulus Füßen sitzen bleiben.“

[13] Runge II 181.

haltes war er — die Angaben sind allerdings nicht ganz durchsichtig — wie es scheint, wirtschaftlich von seiner Familie abhängig[14]. Innerlich aber ist er ebensowenig jemals ganz frei geworden, und bei der Ausgestaltung seines Weltbildes war es ihm ein erstes Bedürfnis, der innigen Zugehörigkeit zu seinen Angehörigen darin einen Platz zu sichern, und wiederum, durch seine selbsterrungene Weltanschauung, statt von ihnen geschieden, vielmehr noch enger mit ihnen verbunden zu werden. Ein großer Teil seiner Eigenart wie auch seine späteren Schicksale läßt sich als Folge dieses überwiegenden Bedürfnisses nach zärtlichem und liebevollem Verbundensein mit den Seinigen erklären. In seinen Freundschaften und Abneigungen ist er durch diese, ihm eigene, Unselbständigkeit, gewissermaßen Hilfsbedürftigkeit und Anschmiegsamkeit bestimmt. Leute, die ihren Mann stehen, meidet er häufig ängstlich, mißtrauisch und abgestoßen. An weiche und von ihren persönlichen Beziehungen stark abhängige Menschen schließt er sich mit Feuer und Herzlichkeit an. Nicht ohne Grund fühlte sich gerade Brentano zu Runge hingezogen.

Das andere aber ist für ihn verhängnisvoll geworden: Es ist jenes, gerade diesen auf das Wirkliche gerichteten, tatkräftigen Niederdeutschen eigene, entschiedene Verlangen, die Dinge in einem wohlgeordneten Zusammenhang zu begreifen. Aus der Einheit und Folgerichtigkeit des eigenen, zielbewußten Lebens wurde der Anspruch auf Vernünftigkeit und faßbare Ordnung des Ganzen gefolgert. Und der tätige Charakter fand die Erfüllung seines Anspruchs leicht. Unter seinem zwingenden Willen wurde ein Dogma, ein orthodoxes nicht schwieriger als ein rationalistisches, zum leicht verwend-

---

[14] Ebd. II 500.

baren Werkzeug, Ordnung und Zusammenhang nach Wunsch zu stiften. Aber dem auf Erkenntnis gerichteten Sohn wurde dasselbe Verlangen, dem nun kein anderes Lebensziel Grenzen setzte und das kein tätiger Wille beherrschte, zum Verhängnis. Die Möglichkeit, „schwebend“ zu leben, fehlte Menschen von dieser Art. Sie brauchten festen Boden unter den Füßen. Geriet nun für den Sohn der Grund, auf dem die Eltern mühelos und behaglich lebten, ins Schwanken — und dieser Augenblick mußte kommen, sobald er aus der geistigen Genügsamkeit seiner heimatlichen Verhältnisse hinaustrat in eine größere Welt, um an der geistigen Bewegung seiner Zeit teilzunehmen — so mußte er mit Einsetzung seines Lebens und vor allem andern sich das Verlorene zu ersetzen suchen. Aber was dort der dominierende Wille leicht zustande brachte, führte ihn, der durch Erkenntnis zum Ziel wollte, ins Unendliche, und das aufreibende und schwerbefriedigte Suchen kostete ihm die Kraft zum Leben. Als er fertig war und seinen Abschluß machte, hatte er erreicht, was ihn doch von der großen Gemeinsamkeit und dem Blutstrom des gesamten Lebens ausschloß: eine schwer mitteilbare Mystik, diesen Kompromiß zwischen der Forderung umfassender Erkenntnis und den Bedürfnissen der eigenen Existenz, der nur einem künstlichen Leben den Boden gab: Er lebte seine wenigen Mannesjahre im Sinne des Apostels „als lebte er nicht“ und blieb matt, kalt und eigentlich produktionslos.

Runge besuchte zunächst die Stadtschule in Wolgast, genoß dann aber vom zwölften Jahre ab Kosegartens Unterricht. Besondere Wirkungen aber scheinen von diesem sonst berühmten Schulmann auf den Knaben nicht ausgegangen zu sein. Er war nur ein mäßiger Schüler, wofür man seiner Kränklichkeit die Schuld gab. Doch um seiner sonst guten Führung willen wurden ihm

die von Kosegarten eingeführten Meritenbänder um den Hut nicht vorenthalten[15].

Ziemlich früh zeigte sich das künstlerische Talent in der Neigung und Fertigkeit, Umrisse in Papier auszuschneiden, Schattenrisse zu zeichnen und in Holz zu schnitzen. Daniel rühmt diesen ersten Werken „ganz eigentümliche Laune und Bedeutung in allem" nach[16]. Runge erhielt auch einen „stümperhaften Unterricht" im Zeichnen durch den „Mahleramtsmeister", aber trotz der mündlichen und schriftlichen Vorstellungen Kosegartens wurde an eine eigentlich künstlerische Ausbildung nicht gedacht. Der Vater konnte sein Mißtrauen gegen jede andere als die rein praktische Berufstätigkeit nicht überwinden. Nach verschiedenen Experimenten nahm ihn endlich 1795 Daniel Runge als Lehrling in das von ihm begründete Speditionsgeschäft in Hamburg auf[17].

Daniel selbst nennt die Gemeinschaft der vier Inhaber der Firma — außer ihm Spekter, Hülsenbeck und Wolffing — einen „ziemlich romantischen Freundschaftsbund", den „vornehmlich der starke Hang zum Lesen und wechselseitigen Mitteilen meistens poetischer und philosophischer Schriften der Zeit und Vorzeit" zusammengeführt habe[18]. Zu ihrem engeren Kreise gehörten ferner der junge Buchhändler Besser, Philipp Ottos besonderer Freund, der damals in der Bohnschen Buchhandlung arbeitete, und vor allen Dingen Friedrich Perthes, der 1796 seine eigene Buchhandlung errichtete und durch seine Verheiratung mit einer Tochter Mathias Claudius' die Beziehungen des Kreises bedeutsam erweiterte.

Die geistige Richtung des Freundschaftsbundes deutet Daniel Runge nur kurz an: „In diesen Zeiten

---

[15] Runge II 444.
[16] Ebd. II 445.
[17] Ebd. II 446.
[18] Ebd. II 447.

machten die Schillerschen Musenalmanache, Horen, solchen folgend die Bestrebungen der Brüder Sch und Tiecks, lebhaften und meist wohlgefälligen Eind unter uns, und die Phrasen aus dem *gestiefelten* des letzteren gingen zumal den Jüngeren stets gel durch den Mund“ [19]. Ausführlichere Schilderungen der Biograph Friedrich Perthes' nach dessen eig Aufzeichnungen [20]. Man hatte die Bewegungen der mitgemacht. Man war durch die Aufklärung gegan hatte Kant studiert und endlich in Schiller den Fü zu einer neuen Positivität gefunden. Man war seine Stellung zur Welt mit sich ins Reine gekom und bemühte sich um ästhetische Kultur. Daniel R war gewissermaßen der Leiter des Kreises. Er sich ganz an Schillers *Aesthetischen Briefen* gebi Perthes schreibt von ihm: „Ein ungeheurer, die g Zeit beherrschender Irrtum schien ihm durch Sch zerstört, wenn dieser aussprach: Es ist nicht ge daß alle Aufklärung des Verstandes nur insofern Ach verdient, als sie auf den Charakter zurückfließt; muß auch vom Charakter ausgehen, weil der We dem Kopf durch das Herz erst geöffnet werde. — bildung des Empfindungsvermögens ist also das Bedürfnis.“

Es war ein Kreis von Männern des praktis Lebens, die bei aller idealistischen Philosophie im Gr Realisten waren und dem Leben gegenüber ihre N ternheit bewahrten. Mystik lag ihnen fern. Sie hi sich an das Feste und Bestehende und nahmen d auch später für Goethe gegen den jungen Revoluti

---

[19] Runge II 448 f.

[20] *Friedrich Perthes' Leben*, von Theodor Perthes, Han und Gotha 1848, I 53 ff. 60. Dessen Schilderung von Philipp Wesen S. 134 ff.

Philipp Otto Partei[21]. Auch hegten sie Besorgnisse vor dem „Einflusse romantischer Philosopheme" auf den Maler[22]. Darin zeigt sich ein deutlicher Unterschied zwischen ihnen und Philipp Otto, der zu strengem, begrifflichem Denken nur geringe Fähigkeit und noch weniger Neigung besaß, vielmehr sein Weltbild aus sich heraus erschaffen und das einzige Kriterium für dessen Richtigkeit in seinem Gefühl suchen wollte. Zur Verständigung mit andern und zur Mitteilung seiner Vorstellungswelt mußte er sich einer symbolischen Sprache bedienen; mit der Philosophie der andern wurde er nicht fertig. Er schrieb einst an Daniel: „Du schreibst mir viel von den Philosophien, das habe ich aber nie gelesen, und darum mag es mir unverständlich sein."[23] ... Sein eigentliches Ausdrucksmittel war seine Malerei. Er selbst gestand: „Hätte ich es sagen wollen oder können, so hätte ich nicht nötig, es zu malen."[24]

So hat man auch in dem Hamburger Kreise, entgegen der späteren Angabe Daniels[25], allem Anschein nach mit Tieck nichts rechtes anzufangen gewußt. Tieck mag den Schillerianern nicht in das System gepaßt haben. Seine Kunst war ihnen zu frei und ungeordnet, sie fanden bei ihm zu wenig Konsequenz. Das Schwebende und Spielende beunruhigte diese mehr schwerlebigen Menschen, sie vermißten bei ihm das Absolute und vor allen Dingen das wegbestimmende Ziel. Sie sahen nicht ein, wie der Klosterbruder oder der Sternbald zu praktischer Lebensgestaltung führen könnte. — Als Otto in Dresden mit Tieck persönlich bekannt wurde, wußte er von einem Vorurteil der Hamburger gegen

[21] Runge II 120 461.
[22] Vgl. ebd. II 459. [23] Ebd. II 170. 27. Nov. 1802.
[24] Ebd. II 472.
[25] Die erst vierzig Jahre später niedergeschrieben wurde. Runge II 449.

den Dichter, das er mit der Zeit zerstreuen zu können hoffte[26]. Auch wird es auffallen, daß man in Hamburg nicht die persönliche Bekanntschaft Tiecks zu machen suchte, als dieser sich zweimal, 1797 und 1800, dort aufhielt[27]. Bei seinem ersten Besuch in Hamburg hatte Tieck viel Umgang mit dem Maler Waagen, einem Verwandten seiner Frau[28], durch den er das Genofefamanuskript des Malers Müller erhielt[29]. Spekter, der Sammler und Kunstliebhaber, stand sicherlich schon früh mit Waagen in Beziehungen, der später mehrfach als Freund des Kreises genannt wird[30]. An Gelegenheit zur Anknüpfung hätte es also diesem literarisch interessierten Kreise nicht gefehlt, wäre das Verlangen danach stark genug gewesen. — Auch Tiecks zweiter Besuch führte zu keiner Bekanntschaft. Daniel meldet nur seine Anwesenheit dem Bruder[31], der, wie es scheint, als einziger in dem ganzen Kreise einen starken Eindruck durch Tiecks Schriften erfahren hatte.

In dieser Zeit scheint Philipp Otto eine ziemlich weitgehende Passivität an den Tag gelegt und die Gestaltung seines Lebens vollständig seinen Angehörigen überlassen zu haben. Indessen beschäftigte er sich lebhafter mit den Sammlungen Spekters und ließ sich durch sie zu zeichnerischen Studien anregen. Als es sich mehr und mehr zeigte, wie wenig er zum Kaufmanne geeignet war und die künstlerische Anlage sich sichtlich vordrängte, befreite ihn Daniel von einem Teil der Kontorarbeiten und ließ ihn bei seinem Freunde Herterich Zeichenstunden nehmen. Man plante, Otto so weit zum Kunstkenner auszubilden, daß er einst mit Er-

---

[26] Runge II 109. An Perthes' 12. Januar 1802.

[27] Vgl. Köpke, *Ludwig Tieck,* Leipzig 1855, I 242 272.

[28] Vgl. Anhang.

[29] Köpke S. 242.

[30] Ebd. II 86, I 174, I 198.

[31] Ebd. II 455.

folg einen Kunsthandel treiben könnte. Aber Herterich ging nach einiger Zeit, zur eigenen Weiterbildung, nach Dresden, und auf seinen Rat setzte Runge seine Studien bei Hardorf, einem Schüler von Tischbein und Casanova[32], fort. Daniel berichtet, daß gerade die ersten Hefte von Goethes *Propyläen* stärkere Anregungen brachten und den Wunsch nach freier und eigentlicher Künstlertätigkeit in seinem Bruder wachriefen. Da einstweilen vor den mangelhaften Zuständen der Dresdener Akademie gewarnt wurde, ging Runge im Oktober 1799 nach Kopenhagen.

Runge bezog die Akademie als Anfänger in dem verhältnismäßig hohen Alter von zweiundzwanzig Jahren. Trotzdem erscheint er außerordentlich und — namentlich im Vergleich mit Tieck, Novalis, Brentano und andern — auffallend kindlich, harmlos und unfertig. Der im ganzen recht vergnügte Ton seiner Briefe zeigt ihn als reinen Jüngling, unschuldig, aber auch sehr unbestimmt und sehr abhängig. Er ist ein begabter und fleißiger Schüler, dem aber wohl das eigentlich Männliche noch abgeht. Auch in der Kunst sieht er noch keine bestimmten Wege, und was er zunächst hin und wieder als Ansichten äußert, ist noch ziemlich allgemein und jedenfalls nicht romantischer Natur.

Ein Erlebnis freilich war vorangegangen, das ihn erschüttert und zu eigeneren Äußerungen veranlaßt hatte, die etwas von dem in der Vorbereitung zeigen, was Runge später wurde. Im Sommer 1798 hatte er mit Begeisterung Tiecks *Sternbald* gelesen. Er war damals zugleich verliebt, und der in Göttingen kurze Zeit studierende Besser war sein Vertrauter, gegen den er sich in schwärmerischen Briefen ausließ. Wer der

[32] Giovanni Casanova, 1722—1764, ein älterer Bruder des Giovanni Jacopo. In Rom Lehrer Winkelmanns und der Angelika Kaufmann, zuletzt Akademiedirektor in Dresden.

Gegenstand seiner Verehrung war, ist unbekann
blieben[33].

Diese Liebe indessen war idealisch genug. Er
mit der Geliebten nie persönliche Beziehungen, bli
vielmehr wahrscheinlich völlig fremd, aber ihr Bild
trat bei ihm, wie bei Sternbald, die Stelle des Gewi
spornte ihn zur moralischen Selbsterziehung an und
lieh ihm Mut und Lebensenergie. Aber es ers
hier doch schon jenes eigentümliche, mystische, und
darf vielleicht sagen pantheistische Naturgefühl spä
Zeiten. Auch zeigt sich hier schon ein quietisti
Element, das Verlangen aus der Aktivität heraus
beruhigten Einssein mit der Natur. Er schreib
3. Juni 1798: „Bald kommt nun die Zeit, daß ich
zur Kunst hinwende, dann helfe mir Gott und e
mir immer meinen frohen Mut und mein Vertrau
mir selbst, und lasse mich die Stunden meines L
weniger sehen, wo die fürchterliche Leere in die
des Menschen tritt. Ich kann es dir nicht beschr
wie mir im Freien ist, alles, dünkt mich, möch
umfassen und an meinen Busen drücken, auch der g
Schlackenregen scheint mir, wenn ich bei guter I
bin, mich zu umfassen und zu sagen, daß ich ihm
wert bin; hinter jedem Blatt und jeder Blüte, d
mich, stecke ein Engel (das Hauptmotiv seiner spä
Kunst!), der mir meinen Mut erhielte, und ich beg
es nicht, wie mir zu andern Zeiten dann sein I
als wenn alles nur da wäre, um meiner zu spotten
Wort mich dann aus den süßesten Träumen und
den schönsten Bildern zum Nichts herabreißen kan
Und am 1. August: „Ich möchte dich etwas fr
womit ich mich schon lange herumschlage, und m
wissen, ob es dir damit auch so wäre: Sieh, wen

---

[33] Runge II 449. [34] Ebd. II 11.

etwas sehe, es mag nun sein ein schöner Baum, ein schönes Gemälde, ein schöner See, ein Mädchen, Knabe oder Mann, eine Säule, Sachen, die gar nicht zusammen zu gehören scheinen, ja, ich möchte sagen, ein Tier, wenn auch noch so gemein, es ist mir in allem, selbst in einem Stück Holz, bisweilen wie ein Wesen, was allen gleich eigen ist, und worin alles und jedes zusammenhangt, ich weiß nicht, wie ich es nennen soll, ich könnte sagen, der lebendige Geist Gottes, der uns aus allem hervorleuchtet. Es ist mir so, seitdem ich sie liebe, denn in ihrem Bilde drängt sich alles Leben tausendfach aufeinander, und es ist nicht anders, als sollten alle Kräfte in mir mich zu den größten Anstrengungen, wenn sie auch nichts anderes zum Zwecke hätten, als mich mit ihrem Bilde zu beschäftigen, reizen. Ich habe sie nun schon lange nicht gesehen, aber es steht mir ihr Bild so schön vor der Seele, daß ich es mit den Händen festhalten möchte. Lieber, sage mir doch, ob es dir auch so ist, und ob das die Liebe ist, oder weißt du es nicht?"[35] Kurz zuvor, im Juli, hatte Runge mit seinem Bruder und dessen Freunden eine größere Fußreise durch Holstein gemacht[36]. Am 11. Juli berichtet er darüber an Besser[37]. Ihm ist von der Fülle der Eindrücke, der „Seen und Hügel, Wälder und Täler, Bäche und Lauben, Häuser und Pferde, Reuter, Wagen, Wolkenbilder, schönen Frühstücken, kleinen verwachsenen Flötenspielern und schönen blauen Augen" nicht das einzelne haften geblieben, sondern ein „Wirrwarr, kunterbunt durcheinander", ein starker Gefühlseindruck vom Ganzen, nicht deutlich anschauliche Vorstellungen der einzelnen Dinge. — Es ist von Wichtigkeit, daß sich hier schon seine spätere Eigenart andeutet: Runge sieht

[35] Ebd. II 14 f. [36] Ebd. II 449.
[37] Ebd. II 13.

die Erscheinungen nicht als solche. Das Wahrge mene soll erst mit einem bestimmten Stück s Innenlebens in Verbindung gesetzt werden, oder mehr, es soll erst die Verbindung aufgesucht we in der die Erscheinung mit einem bestimmten Teil s Seele, seines Bewußtseinsganzen, steht. Er will di scheinung nicht als etwas nur Objektives und Fre aufnehmen, sondern sie als einen Teil seines Ic kennen. Erst dann hat sie einen Wert für ihn und seine künstlerische Produktivität an. Sein Kün tum erstreckt sich nicht eigentlich auf die Außer als die Welt der Gegenstände, sondern allein auf eigenes Ich. Sich selbst will er gestalten.

Es wirkt hier noch die Sternbaldlektüre Aber der Roman ist doch nur der Schlüssel gew der dem jungen Künstler seine eigene Seele ersc Es ist doch Runges eigenstes Erleben, das sich offenbart, und es würde durchaus ein Fehler sein, v man den ganzen späteren Runge aus den Einwirk erklären, die er von verschiedenen Seiten nachwe erfahren hat. Diese waren für ihn nur die „günsti Bedingungen“, die seine eigene Natur bestärkten ihre Entfaltung förderten.

Jetzt freilich, in Kopenhagen, gibt er sich we lich anders. Statt zu schwärmen, legt er den auf das Tüchtige und bemüht sich um eine beach werte technische Leistung. Er bekennt sich als Realisten. Rembrandt räumt er unter den Altmei einen hervorragenden Platz ein und wirft sich zu se Verteidiger auf[38]. In Hamburg hatte er mit Vo Ilias und Odyssee in Voß' Übersetzung, ferner und Ovid, aber auch Reinecke Voß gelesen[39]. nimmt er sich, als erste Arbeit auf dem Antike

---

[38] Runge II 21 f. 34 f. [39] Ebd. II 448.

einen Homerkopf vor. Gerade einen Porträtkopf, um keinen Idealkopf zeichnen zu müssen. Er ereifert sich im Gegenteil gegen den Usus auf der Akademie, der die jungen Leute mit dem Allgemeinen und Idealischen anfangen läßt, statt mit dem Individuellen[40]. — Eine ästhetische Gesellschaft bei der Brun, auf der gefühlvolle Gedichte vorgelesen werden, ironisiert er bei aller Hochachtung vor der gütigen Dichterin und fühlt sich den Sensiblen gegenüber als das kräftig gesunde Naturkind[41]. Auch zeichnet er gelegentlich so treffende Karikaturen, daß sich die Polizei ihrer bedienen kann[42]. Das umfangreichste Dokument aus dieser Zeit ist jene Beschreibung einer Fußreise durch Seeland zu Pfingsten 1800 in Gesellschaft seines Kommilitonen Böhndel, mit dem ihn auch später noch herzliche Freundschaft verband[43].

Mit dem Erlernen der Malerei wollte es in Kopenhagen unter Juel und Abilgaard nicht nach Wunsch vorwärts gehen. Nach manchen Einwendungen seitens der Hamburger Freunde erhält er endlich die Erlaubnis, nach Dresden zu gehen, wo er über Hamburg und Wolgast am 20. Juni 1801 eintrifft.

---

[40] Ebd. II 32.
[41] Ebd. II 39 ff.
[42] Ebd. II 42.
[43] Ebd. I 374—414.

II. Dresden.

1. Die neuen Verhältnisse.

Die Reise nach Dresden führte Runge über Grei wald, wo er die Bekanntschaft des Landschafters Casp David Friedrich[1] machte, den er später in Dresd wiedersah. Es bildeten sich dauernde Beziehungen, oh daß sich in Runges Briefen Merkmale eines tiefergehend Verkehrs erkennen ließen.

Runge wurde in Dresden nicht mehr ordentlich Mitglied der Akademie. Er führte, im Verkehr mit jung und älteren Künstlern, ein im ganzen glückliches u freies Leben. Anregungen zur Fortbildung in sein Kunst bot ihm vor allem die Galerie. Von seiner Te nahme an der Weimaraner Preisbewerbung wird spät gehandelt werden.

Zuerst wohnte er in einem Zimmer zusammen m dem weniger bemittelten Hamburger Kollegen Eiffe. Ab bald findet er sich veranlaßt, sich mehr abzuschließe Er fühlt sich nicht verstanden und von den andern seinem weiterausschauenden Streben mehr behindert gefördert. Schon im Winter 1801 trennt er sich v Eiffe und zieht nun zu dem „sogenannten Löwenapothek in der Willschen Gasse, eine Treppe hoch", in dassel Haus, in dem später, freilich drei Treppen höher, Kle bei seinem Aufenthalt in Dresden wohnte[2]. Anderse

[1] Runge II 456. Geb. 1774, gest. 1840. Vgl. auch Runge II 1

[2] Runge II 101. Vgl. Kleists Brief an Georg Moritz Wal vom 5. April 1809 (W. W. Bibl. Institut V 383). Jetzt: Wi druffer Gasse No. 1 (Anm. daselbst).



aber fand Runge auch vielfachen fördernden und belehrenden Anschluß. Sein besonderer Gönner war der alte Anton Graff, in dessen Familie er wie ein Kind des Hauses verkehrte. Besonders Graffs Gattin nahm ihn in ihre mütterliche Obhut[3]. Friedrich Schlegel interessierte sich für seine Kunst[4], wie auch später August Wilhelm, dessen Auftrag, ihm zu seinen Sonetten Randzeichnungen zu machen, Runge indessen ablehnte[5], wie er überhaupt näheren Beziehungen zu den Brüdern auswich[6]. Bei G. H. Schubert hörte er Anatomie[7], hatte aber auch sonst wohl Beziehungen zu ihm oder seinem

[3] Runge II 98 109 123 128 141 148 161 171 197.

[4] Ebd. II 119 121.

[5] Ebd. II 227 241. Runge spricht anfangs von Wilhelm, während er Friedrich meint, wie schon Giesebrecht a. a. O. S. 111 verbessert hat. Nicht Wilhelm hat ihn in Dresden besucht und sein Amorbild gelobt, sondern Friedrich, der allein um jene Zeit in Dresden anwesend war. (Vgl. II 462, auch Walzel, *Friedrich Schlegels Briefe* S. XVI u. 490 f.). August Wilhelm hielt sich in Berlin auf. Er wünschte später, im Sommer 1803, Vignetten von Runge für seine Gedichte. Runge lehnte aber den Auftrag ab (II 227, den 24. Juli 1803). Im September hat er Schlegel dann in Berlin bei Bernhardi aufgesucht, um ihm, versprochenermaßen, seine Tageszeitenzeichnungen vorzulegen. Schlegels Urteil aber scheint ihm nicht gefallen zu haben, er berichtet nichts darüber, sondern erwähnt nur den Beifall Fichtes (II 241, den 18. September 1803). Vor seiner Reise nach Hamburg, auf der er Weimar besuchen wollte, schreibt er an Reimer in Berlin: „Erkundige dich doch unter der Hand, ob A. W. Schlegel gegen die Zeit nach Weimar geht, mir wäre es nicht sehr lieb, mit ihm dort zu sein“ (*Euphorion* 9, S. 662). Über das Verhältnis zu Friedrich Schlegel wird später noch gehandelt werden. Jedenfalls erschien, wahrscheinlich aus Friedrichs Feder, im *Deutschen Museum* (Wien 1812), II. Heft 7, S. 92 f., ein sehr günstig lautender Nekrolog auf Runge.

[6] Vgl. auch Runge II 181 vom 18. Dezember 1802.

[7] Runge II 79 (?). Es handelt sich nicht um G. H. Schubert, wie irrtümlich angenommen wurde, sondern um den Akademieprofessor und Maler Schubert, der 1824 starb. (Nach einer gütigen Mitteilung von Andreas Aubert.)

Kreise: bereits im August 1802 kannte er die von Sch bert später in den *Nachtseiten* erzählte Geschichte v dem durch Alkohol verunglückten und stummen Kin das in der Todesstunde noch einmal redete[8].

Auch für die Musik gewinnt er jetzt ein rege Interesse, nicht sowohl durch den vertrauten Umga mit dem Musiker Berger (der später Mendelssohn un seinen Schülern hatte[9]), als durch die mystisch reizvol Aufführungen in der katholischen Hofkirche[10]. Ihn schäftigen gelegentlich, nicht ganz unähnlich Nova Gedanken, die an das Gesamtkunstwerk erinnern, we er etwa die Komposition eines Bildes mit einer Fu vergleicht, oder anderseits über die passende, gotis Architektur als Umgebung für seine Bilder nachsinnt

In diese Zeit fällt auch der Beginn seiner Liebe der sechzehnjärigen Pauline Susanna Bassenge, der Toch eines Kaufmanns, mit dessen Familie er zuweilen dritten Ort zusammengetroffen war. Daniel gibt in sei *Nachrichten* die ausführliche Entwicklung dieses Roma der sich Punkt für Punkt auch in den Briefen verfolg läßt[12]. Diese eigentlich erste und einzige Liebe ha einige Zeit hindurch mit Schwierigkeiten zu kämpf

Am 12. September 1801 schon meldet Runge Daniel: „Sieh, ich bin verliebt . . .“[13] Er entwick seine Ansicht von der wahren Liebe im Gegensatz früheren, bereitwillig eingestandenen Fehltritten[14]. Al

---

[8] Runge II 146 f. G. H. Schubert, *Ansichten von den Na seiten der Naturwissenschaft*, Dresden 1808, 13. Vorlesung. Ru scheint später das Buch gelesen zu haben, wie die besondere V wendung des Wortes „Nachtseite“ in einem Ausflugsbericht 1809 (vgl. I 420) wahrscheinlich macht.

[9] Runge II 457.

[10] Ebd. II 79 101 119 188.

[11] Ebd. I 223; II 168 220.

[12] Ebd. II 458. Pauline Bassenge, geb. den 18. Sept. 178

[13] Ebd. II 83. [14] Ebd. II 92.



er hat zunächst noch keinen Zutritt zum Hause der Eltern[15], es kommt kaum zu einem Gespräch mit der Geliebten und er leidet unter dem Getrenntsein und der Ungewißheit. Ein Verkehr mit der Familie knüpft sich später an[16], aber Runge ist sich seiner selbst zu wenig sicher, um entscheidende Schritte zu wagen. Da kommt im Juni 1802 Daniel nach Dresden, um dem Bruder beizustehen. Er macht Bekanntschaft mit Paulines Vater, mit dem er auf Ottos Wunsch seit einiger Zeit Geschäftsverbindungen angeknüpft hat, und hält unter Darlegung der Verhältnisse um die Hand der Tochter für seinen Bruder an. Aber er wird abschlägig beschieden. Pauline sei zu jung und noch nicht einmal konfirmiert. — Otto begleitet nun seinen Bruder auf einer Verwandtenreise durch Pommern und Mecklenburg. Gelegentlich der Hochzeit des einen Bruders wird Ottos Angelegenheit in der Familie besprochen, die Eltern erklären sich einverstanden und stellen sich völlig auf Ottos Seite. Nach seiner Rückkehr im Juli macht er noch einen Versuch. Er geht selbst zu Bassenge, aber ohne einen günstigeren Erfolg zu erzielen. Vielmehr wird ihm jetzt auch der Verkehr im Hause untersagt[17].

Die nun folgende Zeit tiefer Niedergeschlagenheit ist für die Entwicklung seiner Reflexionen günstig. In diese Zeit fällt seine Bekanntschaft mit Jakob Böhme und weiterhin die Konzeption seines Haupt- und Lebenswerkes. Er leidet wirklich außerordentlich. Aber die Vermutung ist vielleicht nicht unberechtigt, daß ihm das ganze Liebesleid nur der Name und die Erklärung für ein Leiden ist, das viel tiefer liegt und viel verhängnis-

[15] Runge II 103. „Durch Charlatanerie muß ich mir den Weg zu ihr bahnen."

[16] Ebd. II 117 132 (Mai 1802).

[17] Ebd. II 463f.

voller an der Zerstörung seiner Natur arbeitet. Es i
jene, wenn das Wort erlaubt ist, kosmische Sehnsuch
jenes Verlangen, die Welt zu ergreifen und die Welt z
sein, dem der Intellekt nicht Genüge zu tun vermag ur
das ein Leiden tief im Grunde der Seele erzeugt ur
nährt, dem gern der Liebeskummer untergeschoben wir
um sich mit dem leichteren, heilbaren und verständliche
Leiden über das unheilbare, dunkle und unbegreiflich
hinwegzutäuschen. Der Liebesgram wird zum Symb
des Verhängnisvolleren, wie die Geliebte das Symbol i
für den unfaßbaren Gegenstand jener tiefen Sehnsuch
an der die gesamte geistige und körperliche Konstituti
krankt. Die Sehnsucht, die die Welt ergreifen wi
richtet sich zunächst auf die Person der Geliebten -
und kristallisiert um deren einfache, schlichte und u
bedeutende Gestalt alle Herrlichkeiten des erträumte
Götterbildes. Mit der Geliebten hofft man den Gege
stand der leidensvollen Sehnsucht zu erreichen: hi
ähnlich wie bei Novalis und Kleist, ist sie ein Mädche
das keineswegs den Erwartungen, die an sie gestel
werden, entsprechen kann[18]. Aber man liebt nicht ih
Person in ihrer realen Erscheinung, sondern sie als d
fast willkürlich erkorene Symbol für den Gegenstan
seiner Sehnsucht: die Welt. Es entspricht ganz de
Anforderungen, die man an das Symbol zu stellen ha
daß man um die Geliebte leiden muß. In Wahrheit i
sie eine von vielen, fast ein gleichgültiges Mädche
es ist die Beschaffenheit der Welt, woran man leide
oder vielmehr die der eigenen Seele, die zur Welt i
Mißverhältnis steht.

Allmählich aber bessert sich Runges äußere Lag
Auf Umwegen erfährt er, daß Pauline ihn liebt[19]. Wä

---

[18] Vgl. unter anderem Runge II 175/176.
[19] Runge II 146 149 465.

rend einer Krankheit besucht ihn der Vater Bassenge[20], im Laufe des Winters finden sich Gelegenheiten zu persönlichem Verkehr und, von der Mutter Bassenge unterstützt, zu breiterer brieflicher Aussprache[21], bis endlich, nach Paulines Konfirmation, am 13. April 1803 die Verlobung stattfindet[22], der ein Jahr später die Hochzeit folgt[23].

Das wichtigste Ereignis der Dresdener Zeit aber für Runges innere Entwicklung wurde seine Bekanntschaft mit Ludwig Tieck. Die Geschichte dieser Freundschaft mag eine ausführlichere Darstellung erfahren. —

Henrik Steffens erzählt, er habe Runges Bekanntschaft in Dresden gemacht, „wo er in dem genauesten Umgange mit Tieck lebte“[24].

Köpke berichtet nicht geradezu von einem „genauesten Umgange“; Tieck habe die Maler Hartmann, Friedrich und Runge kennen gelernt, deren letztere zwei ihn durch ihre mystische Symbolik anzogen. Schon früher hatte der *Sternbald* einen tiefen Eindruck auf ihn (Runge) gemacht; er schätzte sich glücklich, jetzt mit dem Dichter selbst befreundet zu sein, denn so gestaltete sich bald das Verhältnis beider. Tieck bewunderte ebensosehr seinen Tiefsinn wie sein Talent und nahm lebhaften Anteil an den berühmten symbolischen Kupferstichen *Die vier Tageszeiten,* die damals eben im Entstehen waren. Später sagte er von ihm, er habe die spielende Arabeske zu einem philosophisch-religiösen

---

[20] Runge II 152 465. [21] Ebd. II 173ff. 184.

[22] Ebd. II 492. [23] Ebd. II 496.

[24] *Was ich erlebte* (Breslau 1842) V 335. Namentlich in späteren Jahren, seit Steffens' Aufenthalt in Hamburg, lebten beide in sehr herzlicher Freundschaft. Der längere Abschnitt seiner Erinnerungen, in dem Steffens Runge ein Denkmal setzt, ist erst nach Erscheinen der *Hinterlassenen Schriften* verfaßt worden und stützt sich im wesentlichen auf diese. Er schreibt dort: Es gab „wenige Menschen, die sich so ganz als Fremdlinge auf Erden darstellen, wie er“ (S. 337).

Kunstausdruck erziehen wollen[25]. Die einzige öffentli
Äußerung Tiecks über seine Beziehung zu Runge fin
sich in der Novelle *Eine Sommerreise*, die aber viellei
etwas kühl erscheinen mag und eben einer Zeit e
stammt, in der ein „genauester Umgang" schon län
nicht mehr bestand[26]. Hier begegnet die von Köpke
geführte Wendung.

In den Briefen Runges spiegelt sich das Verhält
beider in einer Weise wieder, daß man es eher
Lehrer- und Schülerverhältnis, als eine „Freundscha
nennen möchte, welch letzterer Ausdruck doch m
eine gewisse Gleichstellung beider Teile und eine
Kompensation im Geben und Empfangen erwarten lä
Auffallend ist die geringe Zahl von Briefen Tiecks
Runge und deren vorsichtiger, kühl höflicher Ton. U
während Tieck in Runges Korrespondenz eine sehr wi
tige Rolle spielt, ist Runges Name in Tiecks Brie
aus jener Zeit nirgends zu finden[27].

---

[25] Köpke, *Ludwig Tieck*, Leipzig 1855, I 294 f.

[26] Taschenbuch *Urania* 1834. *Ges. Novellen*, Berlin 1
VII 18ff. Angeführt bei Runge II 538ff. „Ganz ähnlich, und v
leicht noch tiefsinniger, strebte ein Freund, der erst seit kur
von hier in sein Vaterland Pommern zurückgekehrt ist, die ph
tastisch spielende Arabeske zu einem philosophischen, religiö
Kunstausdruck zu erziehen. Dieser lebenskräftige Runge hat
seinen Tageszeiten, die bald in Kupferstichen erscheinen werd
etwas so Originelles und Neues hervorgebracht, daß es leichter
über diese vier merkwürdigen Blätter ein Buch zu schreiben,
über sie in Kürze etwas Genügendes zu sagen. Es war eine Freu
diesen gesunden Menschen diese Zeichnungen selbst erklären
hören und zu vernehmen, was er alles dabei gedacht." Es fol
ein paar Sätze, die Tiecks prinzipielle Gegnerschaft gegen gewi
Eigenheiten dieser Kunst hervorheben. Sie sei nämlich ni
eigentlich im höchsten Sinne symbolisch, sondern hieroglyphis
da jede einzelne Blume etwas Bestimmtes bezeichnen solle, währ
oft nur ihr zufälliger Name die betreffende Beziehung andeute.
solle der Rittersporn Tapferkeit und Mut bezeichnen u. a. m.

[27] Vgl. den Anhang. Herr Professor Dr. Klee, der eine A

Am 2. Dezember 1801, also etwa nach halbjährigem Aufenthalt in Dresden, meldet Runge, er habe Tieck persönlich kennen gelernt und dessen Aufmerksamkeit auf sich gezogen[28]. Seine gute Bekanntschaft mit Tiecks Schriften sei ihm dabei sehr von Nutzen gewesen. Am 7. Dezember schreibt er schon seinem Vater: „Es war für mich sehr überraschend, wie ich dieser Tage dem Dichter Tieck eine Komposition von mir zeigte, ihm meine poetischen Gedanken darüber völlig mitteilte, und er davon ganz gerührt ward und eine Stunde davor sitzen blieb; er drückte mir mit Empfindung die Hand und bat mich, ihn doch zu besuchen, wann ich wollte.“ [29] Es war in Runges eigener Wohnung. Tieck hatte den Maler zuerst aufgesucht[30]. — Etwa am 4. Dezember war Runge bei Tiecks mit mehreren andern zusammen; Tieck las der Gesellschaft ein Lustspiel von Holberg vor und „hernach kamen allerei andere fröhliche Geschichten an Tag . . .“ [31]. Bald wurde der Verkehr intimer. Runge fühlte, was Tieck für ihn werden konnte, und drängte sich mit allem Ungestüm an ihn. Am 24. Dezember berichtet er an den Vater: „. . . ich gehe doch nicht leer aus zu diesen Weihnachten; ich dachte schon, und grämte mich darüber, daß ich doch dieses Jahr gar nicht dazu kommen würde, den h. Christ zu machen. Aber wer nur die Gelegenheit aufzuspüren weiß! Ich ging vorgestern Abend geradezu nach Tiecks Frau und bot mich als Weihnachtsmeister an und sie waren da sehr froh, in mir ein taugliches Subjekt für diesen Posten zu finden. Gestern habe ich also mit einem Andern von

gabe der Briefe Tiecks plante, den Plan aber aufgegeben hat, stellte mir gütigst seine Kopien zur Verfügung.

[28] Runge II 99. [29] Ebd. II 100.

[30] Ebd. II 102.

[31] Ebd. II 102. An Daniel, den 13. Dezember 1901 „vorgestern vor 8 Tagen“.

unsern Wirtsleuten einen Baum aus dem großen Gar
zu verschaffen gewußt (sic!); Leuchtermanschetten,
Buch Schaumgold und ein Wachsstock, nebst eini
Menschen aus Backpflaumen und Rosinen und ein
Hampelmann, was läßt sich da nicht alles mit a
richten? wenn man nämlich sich auf die Contraste
Contrapunkte der malerischen Würkung versteht.
wird also nicht fehlen, daß es sehr gut ausfällt . . .

Der Enthusiasmus Runges für den vier Jahre älte
Dichter ist jetzt sehr groß. Am 12. Januar schreibt
jenen Brief, in dem er Tieck gegen eine wohl von Ha
burg aus ergangene Mißtrauenskundgebung verteidi
„. . . ich bin der festen Hoffnung, daß ich euch
von einem gewissen Vorurteil gegen Tieck mit der Z
noch ganz abbringen werde. Ich habe ein sehr gro
Zutrauen zu ihm; mehr noch als zu seinen Meinung
in der Kunst habe ich es zu ihm selbst, denn es
noch die Liebe in ihm und der Glaube, und wer in
Liebe bleibet, der bleibet in Gott und Gott in ihm.
Gerade das Weiche, Unbestimmte und Hingebende
Tiecks Wesen, das ihn zu einer vollwertigen Produkt
nicht kommen ließ, verschaffte ihm die begeisterte
dann doch auch wieder abflauende Zuneigung von Leu
wie Runge und seinerzeit Hardenberg. Bei andern,
dem Leben vorenthielten, was ihren Schöpfungen
höheren Wert verleihen sollte, Männern von entschiede
Bewußtheit und energischerem Wollen, schalt Ru
ihre Zurückhaltung leicht Kälte und zog sich vor ih
in scheuer Skepsis zurück[34]. — Im Februar kommen s
beide noch näher. Sie begegnen sich in der geme
samen Opposition gegen den klassizistischen Kunstbetri
und Tieck gibt Runge zu, das, was er zu schaffen

[32] Runge II 105. [33] Ebd. II 109.
[34] Vgl. ebd. II 181 223.

absichtige, „sei am Ende die Kunst, die jetzt entstände und entstehen müßte“[35]. Aber auch in ihrer Weltanschauung wissen sie sich verwandt. Runge findet sich in Tieck wieder, der gleich ihm „gerade in diesen Tagen . . . alles so im Zusammenhang“ empfand, „als wenn er den Odem der Welt hörte“. Die Gleichheit des Fühlens scheint Runge „eine ordentliche Epidemie“[36]. Sie fühlen sich völlig eins und ihr Einverständnis, der Gleichklang ihrer Seelen, erreicht einen hohen Grad. Sie sprechen einzelne Sätze aus, werfen einzelne Gedanken hin, die ihnen nur immer von neuem die Gewißheit ihrer völligen Übereinstimmung, des absoluten gegenseitigen Verständnisses, geben. „Dies waren so einzelne Töne, die uns immer weiter leiteten, die abgebrochen nur vorkamen, und wobei jeder es sich weiter dachte. Wir standen noch lange im Dunkeln, und die einzelnen Worte tönten wie Akkorde in dem andern wieder; — er hat mich recht lieb, weiß ich wohl, — ich bedaure ihn, er ist bisweilen recht betrübt, er ist krank, und bei den trüben Gedanken auf das Vergängliche verläßt ihn die süße Lust des Lebens“, schreibt Runge[37]. Es sind dieselben Tage, in denen Runge sich über seine Kunst nicht allein, sondern über sich selbst, seine Stellung und Aufgabe in der Welt, im Gespräch mit Tieck systematisch klar zu werden sucht. Sobald er mit seinem Gedankengang ins reine gekommen sein wird, wird er sie den Geschwistern und Freunden in Hamburg mitteilen. — Diese Ankündigung erfüllt er in dem großen Brief an Daniel vom 9. März[38], den er am 7. April dem Inhalt nach an Böhndel in Kopenhagen wiederholt[39].

Tieck sah wohl seinerseits die Freundschaft mit dem Maler etwas anders an. Er fühlte sich überlegen und

[35] Runge II 116. An Besser, Februar 1802.
[36] Ebd. [37] Ebd. II 116.
[38] Ebd. I 7ff. [39] Ebd. II 123ff.

als der Gebende. Der eigentümliche Bekannte war
ein interessantes Objekt für Studien und zugleich
geeigneter Jünger für den Teil seiner Ideen, den
liebte und den er doch nicht klar genug zu durchden
vermochte, um ihn öffentlich oder vor anspruchsvoll
Freunden zu äußern. Es war meist fremdes und
wenig verarbeitetes Gut. — In gewissem Sinne vol
sich später eine Umkehrung dieses Verhältnisses,
dann der eigentlichen Freundschaft ein Ende macht

In dem großen Brief über die Kunst hebt Ru
noch einmal Böhndel gegenüber seine starke innere V
wandtschaft mit Tieck hervor. Er habe keinen,
dem das Beste in ihm so in eins zusammengesti
hätte, wie mit Tieck: „Es geht in der Freundschaft
wie in der Liebe: Diese erste Schüchternheit und
das gewisse Bewußtsein, daß man auch den einsilb
Laut des andern versteht. — Ich weiß, durch Andere,
er mich sehr lieb hat, und doch ist's, wenn wir zusam
sind, ordentlich, als schämten wir uns, es einande
sagen. Sein Umgang und meine Liebe haben mic
dem Geist der Kunst sehr gefördert und sicher
Richtige wählen lassen." Bald darauf wird Tieck sc
getroffen durch den fast gleichzeitigen Tod seiner El
„Er ist fast krank darüber geworden", schreibt R
an seinen Vater[40]. Als Tieck nun verreist — zunä
nach Berlin, wo Runge ihn Ende Juli wider Erwa
nicht antrifft[41] — vermißt er ihn lebhaft und ist „z
lich allein"[42].

Tieck ist ihm das Ideal und verehrte Vorbild
abgeklärten, wunschbefreiten Geistigkeit, während
selbst noch in den Fesseln irdischer Einzelliebe hä
Er schreibt am 24. August an Daniel: „O Geduld! Kö

[40] Runge II 128. Köpke I 290f.
[41] Runge II 143. [42] Ebd. II 137.

ich die jetzt haben! P. liebt mich, das glaube ich nun gewiß. Könnte ich sie sprechen, die Felsen müßten sich erweichen und mir dienen. Ich muß durch, und es muß sich alles näher geben, eher gehe ich nicht vom Fleck; es ist nicht anders. — Tieck ist doch weit reiner und besser als ich; die Liebe zu der Welt ist nicht so tief mehr in ihm, daß sie ihn so regiert wie mich. Ich sehe es wohl ein, kann es ihm aber nicht nachmachen; ich bin in der Mitte des Lebens; die Gedanken, womit er sich trägt, verwerfen das nicht, aber setzen es herunter, worin ich mit voller Seele die Kunst sehen möchte. Ich werde es auch noch so machen, nur jetzt nicht."[43] Und am 3. September schreibt er an seine Schwester Maria: „Ich sehe den Leuten, wieviel ihrer hier auch sind, allen so ziemlich auf den Grund, was sie sind, und woraus und wie sie alles machen; und es ist mit ihnen allen ein gar klägliches Wesen, und eine eitle Kunst bei ihnen, die nicht Grund hat, außer bei Tieck." Auch sich klagt er an: „Ich sehe die Natur ein und begreife die Welt, und wie es gewesen ist vor uns, und wie es kommen muß; aber ich kann den Himmel nicht höher schätzen, denn die Welt liegt mir an der Brust, und ich habe ihren höchsten Geist nicht in die Arme gefaßt und ihm ins Auge gesehen, daß ich ihn erkennen könne und sagen: Du bist mein. So ist die Welt eine Stufe zum Himmel, die wir ersteigen müssen, sonst können wir die ewige Klarheit hier nicht sehnsüchtig verlangen. In diesem Sinn tut es mir leid, daß ich doch Tieck in dem seinigen, in seiner Meinung über die höchsten religiösen Bilder, nicht folgen kann, ob ich es gleich begreife, daß das auch folgen wird." Tieck nämlich vertritt allein den Grundsatz, daß die Kunst auf dem festen Grunde des Glaubens an die geoffenbarte Religion aufgebaut

[43] Runge II 146.

werden müsse, — und dies ist in dieser Zeit Ru
Kardinalforderung[44].

Im Herbst 1802 zog Tieck mit seiner Famili
Burgsdorff nach Ziebingen[45]. Runge meldet seine Ab
an Daniel am 16. Oktober[46]. Außer mit der Heraus
des Hardenbergschen Nachlasses[47] war Tieck in d
Zeit vornehmlich mit germanistischen Arbeiten bes
tigt[48]. Vor seiner Abreise hatte er dem Freunde „ei
der „alten deutschen Heldengedichte" mitgeteilt,
dessen außerordentliches Entzücken hervorriefen[49].
gute Kumpane waren sie im Sommer oft zusammen
Sommertheater auf dem Linkeschen Bade[50] hinausgez
hatten sich über die aufgeführten Spektakelstücke
siert und, nach der Aufführung des *Donauweibc*
sogar erwogen, wie man die Effekte durch geschic
Anordnung noch erhöhen könnte. Tieck schlug R
vor, mit ihm gemeinsam ein solches Stück zu schre
„so daß nichts als lauter Effekt hinein käme und
Zuschauer immerfort in allergrößter Neugier erh
würden". . . . Ein paar Abende vergnügte man sic
mit, Zeichnungen dazu zu entwerfen[52]. Tiecks Frag
von 1808, *Das Donauweib*[53], weist auf jene Z
zurück.

Im Herbst 1802 hatte Runge Jakob Böhme ke
gelernt und, durch den Mystiker angeregt, sein H
werk, die *Tageszeiten*, konzipiert, die zunächst als Z

---

[44] Runge II 149. Vgl. auch II 179 182; I 22. Dazu s.

[45] Köpke I 306. [46] Runge II 158.

[47] Vgl. Anhang.

[48] Gotthold Klee, *Zu Ludwig Tiecks germanistischen St*
Programm des Gymnasiums in Bautzen 1895, S. 6ff.

[49] Runge II 158. [50] Köpke I 226.

[51] Vgl. Adolf Hauffen, DNL 138, 1 180f. *Das Dona*
chen von Karl Friedrich Hensler. Wien 1798.

[52] Runge II 158.

[53] Tiecks Schriften (Berlin 1828—1846) Bd. XIII.

nungen ausgeführt wurden. Am 1. Dezember schreibt er an Tieck nach Ziebingen jenen langen Brief über seine Absichten und die neue, allegorische Kunst, das, was Tieck „eigentlich unter Landschaft“ meint, jenen Brief, der so voll ist von Jakob Böhmeschen Gedanken[54]. Und in dem Weihnachtsbrief an seine Mutter vom 18. Dezember 1802[55] behauptet er sogar, seinerseits einen gewissen Einfluß auf Tieck gehabt zu haben: Durch seinen Umgang sei Tieck zu seiner großen Freude „weit ruhiger und entschlossener in sich geworden, keine Kunst zu ergründen und begreifen zu lernen, die nicht in Gott und unserer geoffenbarten Religion kann gegründet sein“. Im Januar des neuen Jahres hat er noch einmal Tieck seinem Vater gegenüber gegen den Vorwurf zu verteidigen, er könne unter dessen Leitung (sic!) „über dem Schönen von dem Wahren verlieren“[56]. Er vermißt den Freund in Dresden lebhaft, den einzigen, mit dem er ganz im Einverständnis war. Er ist, während er an seinen Tageszeiten zeichnet, in einem gequälten Zustand voll „peinlicher Erwartung“, weil er „so lange von allen, die er liebt, abgeschnitten“, an einem Werk arbeitet, über dessen Wert doch ihr Beifall auch für ihn erst entscheiden soll[57]. Schließlich ist gegen Ende Februar die Arbeit weit genug gefördert, und Runge reist in Begleitung von Tiecks Schwägerin Maria Alberti selbst nach Ziebingen, um Tieck die Zeichnungen vorzulegen und ihren Inhalt mit ihm zu besprechen[58]. Man nimmt ihn freundlich auf. Burgsdorff gibt ihm einige kleine Handelsaufträge für die Hamburger Firma. Eine ärgerliche Erkältung aber hält ihn länger dort, als er sich vorgenommen hat, und hindert ihn doch, da der geschwollene Hals das Reden erschwert, sich nach Wunsch

[54] Runge I 23 ff.
[55] Ebd. II 182.
[56] Ebd. II 197.
[57] Ebd. II 199.
[58] Ebd. II 202.

mit Tieck auszusprechen. Während seiner Krank
liest ihm Tieck das Nibelungenlied vor; auch erk
er sich bereit, eine „poetische Beschreibung“ zu
Tageszeiten zu liefern[59].

Tiecks bewundernde „Bestürzung“ beim Anblick
Zeichnungen und sein bereitwilliges Zugeständnis,
wären ganz das, was er selbst immer mit der „ne
Kunst gemeint habe, erfüllen den jungen Künstler
hohem Selbstbewußtsein und großer, stolzer Sicher
Sein Selbstgefühl erlebt in diesen Tagen seinen Höhepu
„Er war ganz tiefsinnig geworden, er fühle sich jetz
nichts, die bestimmt ausgesprochene Wahrheit der Fa
der Grundbegriffe des Glaubens, und die Festigkeit me
Glaubens, womit ich zu Werke ginge, damit müsse
alles überwinden, was sich in den Weg lege,
Festigkeit, die so bis in die Praktik hinein regulär
gehe, dagegen müsse er sich wie nichts vorkommen
schreibt Runge einige Tage später, am 23. März, s
wieder von Dresden aus, von Tieck[60]. Zielbew
Festigkeit besaß Tieck freilich nicht. Gerade um
Zeit war sein Schaffen völlig erlahmt. Mißmutig
verzagt wandte er seine ganze Tätigkeit der Wie
belebung alter Dichtungen zu. Man versteht, daß
das sichere Gelingen des bisherigen Schülers gewi
maßen bedrückte. Er selbst war mit der Gedanken
die er dem Jüngeren mitgeteilt hatte, nicht fertig
worden. Unbewältigt, nur eine chaotische Stimmu
masse, lag es als eine schwere Last auf ihm, was er
Böhme und der Naturphilosophie, aus Plato und No
sich erlesen und zusammengerafft hatte. Ebensow
ein Denker und Philosoph wie Runge, war er auch
im stande gewesen, das angehäufte Material künstle
zu verarbeiten. Es war bei ihm nur zu Dispositi

[59] Runge II 203. [60] Ebd. I 36ff.

zum Schaffen gekommen, denen keine schöpferische Leidenschaft zur Aktualität verhalf. Und indessen schien der Schüler für sich die ganze Last zu bewältigen, befreite sich selbst, drang durch und produzierte, und brachte das in seiner Art zu vollständigem Ausdruck, was Tieck selbst empfunden und gewollt hatte!

Hier liegt, wie es scheint, die Krisis dieser Freundschaft. Das Schülerverhältnis hört auf, und damit im Grunde das Verhältnis überhaupt. Runge hatte von Tieck nichts mehr zu lernen. Er ist fertig und reif zur Produktion, an dem Lehrer und Führer vorbei geht er seinen eigenen Weg. Er sieht nun seine Aufgabe klar vor sich und braucht keine Weisung mehr. Ein neues Verhältnis eigentlich freundschaftlicher Wechselwirkung bildet sich nicht. Tiecks Rolle in Runges Leben ist ausgespielt, und da er nichts mehr zu geben hat, wird er kühler und gleichgültiger gegen den bisherigen Schüler.

In diesem Moment selbst überschaut Runge die Situation einmal ganz klar. Er gibt Tieck mit seiner Niedergeschlagenheit recht. „Man geht nur falsch", schreibt er an Daniel weiter, „wenn man im Gemüte erst eine Wahrheit gefunden und diese nach außen bestätigt findet, oder äußerlich in der Welt oder der Wissenschaft die Gestalt zu der inneren Wurzel, und schlägt nun weiter mit der Wurzel, sucht aber nicht äußerlich ebenso auch den Zweig zu treiben, sondern bloß inwendig weiter zu graben und immer weiter." Der Erkenntnis muß die Tat folgen. Wie überall in der Welt muß auch hier die Zweiheit herrschen: Die Rezeption hat Wert nur in Verbindung mit der Produktion. Aber er findet gleich wieder die Entschuldigung und Rechtfertigung für den verehrten Freund: „In Tieck sondert sich durch die innere Reinheit seines Gemütes das Gute von dem Bösen

in einem großen Umfange, zu groß und nicht zu
tragen für einen Menschen, deswegen zu weich, schw
kend und nicht bestimmt, aber gewissenhaft in Li
gesondert vom Bösen. Ein Mensch kann nun nicht a
in einem Umfange zur Regel und Praktik durchführ
Daß ich mit Tieck in allem am nächsten zusamm
komme, ist kein Zufall, sondern es muß so sein; ich
gleichsam die exekutive Gewalt, die Arbeit ist mir
geboren, und ich bin nicht glücklich, wenn ich ni
hervorbringen kann. Ohne Tieck würde ich mich v
leicht in die Praktik und die Virtuosität vertiefen
darin verlieren, wie es ja sogar Raffael zuletzt get
und ohne mein Aussprechen könnte Tieck sich in sei
Gemüt verlieren. Darin sind wir einig. Tieck geli
nichts besser, als die alten Dichtungen und Sagen wi
treu und rein herauszubringen." [61] Daß sich Tieck
der ihm hier zugedachten Rolle nicht zufrieden ge
konnte, liegt auf der Hand. Er war der bekannte Dic
und Runge einstweilen nichts als ein junger Akade
schüler, der noch keine nennenswerten Leistungen
zuweisen hatte, und, was er an Bildung besaß,
großen Teil Tieck verdankte.

Im übrigen wird man hier Runges Versicherun
von dem ihm angeborenen und unbesieglichen Tätigk
triebe nicht allzuschwer nehmen dürfen. Es war n
eine vorübergehende Aufwallung gelegentlich der erf
reichen Arbeit der letzten Wochen. Sehr bald än
sich seine Sprache wieder.

Einstweilen scheint indessen in dem Verhä
zwischen Tieck und Runge noch nichts geändert. T
hat die Bearbeitung der Minnelieder zum Abdruck fe
und Runge übernimmt es, Vignetten dafür zu zeich
Aber schon der erste Brief von Tieck an Runge,

---

[61] Runge I 36 37 38. Dresden, 23. März 1803.

Daniel mitteilt, vom 4. April 1803[62], hat einen merklich kühlen Ton. Bei allen Liebesbeteuerungen am Schluß ist eine gewisse Reserve nicht verkennbar, zumal wenn man diesen Brief mit Tiecks andern Briefen, vor allem an seine Schwester und A. W. Schlegel, vergleicht. Freilich liegt auch eine bestimmte Differenz vor. Jene absolute und ganz selbstverständliche Übereinstimmung ist nicht mehr vorhanden.

Den Differenzpunkt bilden Friedrich Schlegels Abhandlungen in der *Europa*. Giesebrechts Darstellung[63] auf Grund der Mitteilung Daniel Runges[64] scheint allerdings nicht ganz zutreffend. Danach hätten die Hamburger, die in Schlegels Aufsätzen Runges Ansichten wiederzufinden glaubten, an einer solchen Bundesgenossenschaft und dem öffentlichen Heraustreten mit einem förmlichen, systematischen Programm Anstoß genommen. Man machte Runge Vorstellungen, die dieser zurückwies: seine Ansichten decken sich ja keineswegs mit denen Schlegels, der den engen Anschluß an die katholisch-christliche Historienmalerei der Renaissance forderte. — Darüber sei es nun zu Erörterungen zwischen Runge und Tieck gekommen, der sich aber, wenn auch „in schonender und so viel tunlich ausgleichender Form" gegen den Maler auf Schlegels Seite stellte, „kaum sechs Wochen, nachdem er die Zeiten als den möglichst deutlichen Ausdruck der neuen Kunst erkannt hatte". Darauf bezieht Giesebrecht dann die Stelle in Runges Brief an Daniel vom 11. Mai: „Lieber Schatz, ich stehe weit mehr allein, als Du glaubst, und muß mich selbst gegen manche meiner Haut wehren, von denen Du es gar nicht einmal annimmst"[65], von der Daniel in seinen *Nachrichten* eine etwas abweichende und erweiterte Version bringt,

---

[62] Runge II 206f.

[63] *Damaris* 1860, S. 132.

[64] Runge II 479.

[65] Ebd. II 214.

wie sie sich in dieser Form in den Briefen nirg
findet.

Der fragliche Brief Tiecks[66] gibt aber zu einer sol
Ausdeutung noch keine Handhabe. Zunächst ist er s
zu einer Zeit geschrieben, am 4. April nämlich, als
Hefte 3 und 4 der *Europa*, die jene Kunstlehre Schle
enthielten, noch gar nicht erschienen waren[67].

Es handelt sich in diesem Briefe lediglich um
erste Heft. Daniel Runge scheint schon hier einen
stoß genommen zu haben, aber freilich zunächst and
Art. Er fand Schlegel, gegen dessen Art er, dem
schein nach, überhaupt mißtrauisch war, in seinen *N
richten von den Gemälden in Paris* zu „parteiisch
seiner Kritik, im ganzen wahrscheinlich zu selbstä
und bewußt, zu sicher, und zu persönlich formulier
Namentlich der Ausdruck: „Die kalte Grazie des Guid
mißfiel ihm. Runge, der seinem Bruder wohl beistim
übersandte dessen Brief an Tieck, und dieser nimmt
Schlegels Partei — die Partei des selbstbewußten
lehrten gegen die etwas weichmütigen Laien —, in
er das Recht zur Parteilichkeit dem Kritiker gew
wissen will. Der „vornehme“ Ton dieses Briefes
deutet ganz sicher in gewissem Sinne eine Absag
Runge. Er wählt zwischen Schlegel und Runge,
doch zwischen den Personen. Die sachliche Diffe
ob Landschaft oder Historie, kommt gar nicht in Fr

[66] Runge II 206.

[67] Die 4 Hefte erschienen „im Laufe des Jahres 1803
einander“, nach Daniel Runge II 479. Schlegels Briefe gebe
nauere Auskunft. Am 15. Mai ist das Manuskript des 2. H
„schon länger als 3 Wochen an Wilmanns abgegangen“ (W
514). Das Manuskript des 3. Heftes ging am 30. Juli von
ab, der Druck wurde Ende September fertig (Walzel 525/26).
26. November hat Friedrich Schlegel selbst noch kein Exe
in Händen (Walzel 521). Die Hefte erschienen ohne Datum.

[68] *Europa* (1803) Heft 1 S. 113.

Man hat also keinen Grund, Tieck hier Untreue gegen sich selbst vorzuwerfen. — Ungefähr gleichzeitig mit diesem Briefe Tiecks schrieb Runge an diesen noch einen langen Brief voll Böhmescher Dunkelheiten, mitten aus der Gedankenwelt seiner Zeichnungen und der Arbeit an ihnen heraus, der das bereitwilligste Verständnis voraussetzen mußte[69].

Aber jener Brief Tiecks, der sich vielleicht mit Runges Schreiben kreuzte, hat abkühlend genug gewirkt. Die Korrespondenz ruht. Erst im Juni, als Tieck auf jener Geniereise mit Burgsdorff, die er in der *Sommerreise* beschreibt[70], auf kurze Zeit in Dresden weilte, meint Runge: „Ich werde mit Tieck doch verschiedenes anfangen können", und bespricht mit ihm seinen Plan, selbst eine poetische Erläuterung zu den Bildern zu schreiben. Tieck ist von den ihm vorgelegten Anfängen eingenommen, will selbst die letzte Redaktion übernehmen, dringt aber etwas auffallend auf möglichste Deutlichkeit; er erbietet sich schließlich, um das Verständnis zu erleichtern, als Einleitung ein „Gespräch" zu schreiben, wie es die Schlegel liebten[71].

Von nun an werden die Beziehungen rasch lockerer und weitläufiger. Die geplante Einleitung kam nicht zur Ausführung. Runge war in Böhme das große Licht aufgegangen, das ihn sich selbst finden und in sich die Welt verstehen lehrte. Das Gefühl der Beruhigung und freudigen Sicherheit, das ihm die erlangte Erkenntnis gab, ist so stark, daß er nun mit seiner Lebensaufgabe eigentlich schon fertig zu sein meint: „Ich wollte, es wäre nicht nötig, daß ich die Kunst treibe, denn wir sollen über die Kunst hinaus, und man wird sie in der Ewigkeit nicht kennen . . . Ich für mein Teil hätte die Kunst nicht nötig, wenn ich außer der Welt und als ein

---

[69] Runge I 39f. [70] Köpke I 306 ff.

[71] Runge II 219, I 48.

Einsiedler leben könnte", schreibt er im Juli 1803
Daniel[72]. Freilich, die Außenwelt, über deren gerin
Verständnis für seine Kunst und ihre hohen Absich
Runge sich beklagt, hält noch beider Streben für id
tisch. Runge schreibt an Daniel: „Man sagt mir na
und zwar sehr stark, daß ich verrückt bin, daß ich u
T. uns einmal in Ziebingen besoffen hätten, und in d
Zustande hätten wir eine neue Kunst gemacht, bei welc
wir nun beschäftigt wären ..." [73] Noch also erscheint Ti
wenigstens als Mitkämpfer. Aber er schweigt, der V
kehr zwischen beiden ruht. Endlich, fast ein Jahr spät
im Februar 1804, erscheint wieder ein Lebenszeichen v
Tieck. Aber es ist keine Aufmunterung zum Kan
für das gemeinsame Ideal. Im Gegenteil. Tieck ist au
vorsichtig geworden und bläst zum Rückzug. Er
von der vorbereiteten Herausgabe der radierten *Tag
zeiten* ab. Man werde kein Verständnis finden, Run
Bestreben sei zu neu, und als „Armierung des Geiste
um „das geheimste Wunder in der Tiefe der Seele" m
zuteilen, mit Aussicht auf Erfolg nicht zu verwend
Man müsse aus praktischen Gründen auch dem „Tiefs
eine willkürliche Grenze setzen . . ."[74]

Als Runge im April 1804 von Hamburg nach Dr
den kam, um seine Hochzeit zu feiern, sah er auch d
Freund noch einmal wieder, wie Daniel berichtet. Ru
schrieb hierüber: „Ich kann wohl sagen, daß ich n
nie so sehr mit ihm übereingestimmt habe, wie die
Mal, und dennoch habe ich jetzt eine Ahnung davon
kommen, worin wir eigentlich wesentlich verschied
sind. Ebenso ist es mir mit Klinkowström ergangen.

Und wieder ein Jahr später, im März 1805, rich
Runge ein Schreiben an Tieck nach Rom[76]. Einen Br

[72] Runge II 223. [73] Ebd.
[74] Ebd. II 262ff. [75] Ebd. II 497.
[76] Ebd. I 60f. und I 258.

wie jene der alten Zeit, aus dem Eifer am Werk heraus, in dunklen, mystischen Andeutungen gehalten, voll von Böhmescher Terminologie. Aber am Schluß heißt es, ziemlich resigniert: „Ich möchte, lieber T., Sie verständen mich, oder ich könnte mich besser ausdrücken.“ — Dann schwindet Tieck aus dem Gesichtskreis des Malers. Andere Freunde ersetzen ihn bei Runge, und Tieck erwartet für seine Person nichts von dem andern. Am 13. August 1806 muß Runge bei Reimer in Berlin anfragen, ob der nichts von Tieck gehört habe[77]. Im Herbst hat Klinkowström, ein junger pommerscher Landsmann Runges[78], der damals in Dresden malte, mit Tieck gesprochen, der sich nach Runge erkundigte und sein Erstaunen darüber äußerte, wie dieser über den Ossian geraten sei, den Tieck doch, als Parteigänger der Schlegel, ablehnen mußte[79]. Die Erinnerung an die Zeiten des Werdens veranlaßte Runge noch einmal, im August 1807, zu einem Schreiben an den einstigen Freund, dem er von seinen Verhältnissen und seiner Arbeit an den *Tageszeiten* erzählt[80]. Im Januar 1808 teilt Klinkowström Runge seine Zweifel an Tieck mit. Tieck habe die junge Generation mit „Wunderglauben“ gereizt, nun gingen aber doch die heiligsten Dinge den menschlichen Weg, dem Rausch folge die Ernüchterung[81]. Aber Runge hält Tieck die Stange. „Solche kranke Reflexionen“ können „nur aus einem so unbefriedigten Zustande erklärt“ werden, wie ihn jener erdulde. „Wenn einer es

---

[77] *Euphorion* IX (1902) 664 (Reinhold Steig).

[78] Siehe unten Kap. III 2. Runge II 493 ff.

[79] Runge II 323. Runge plante Illustrationen zur Ossianübersetzung der Gebrüder Stolberg I 257 ff. Zur Geschichte der Entwürfe vgl. Giesebrecht S. 140 ff. Über die Schlegel vgl. Walzel 466 500. *Athenäum* II 135.

[80] Runge II 349 und I 230.

[81] Ebd. II 358.

nicht glaubt, daß der Glaube Berge versetzen kann, so ist es des andern Schuld nicht, der doch nach diesem Glauben tut, und daß der Glaube es dennoch tut! Ist eine Sache gewesen, die uns entzündet hat, oder entzünden gewollt hat, so ist sie doch da, und was kann die Sache davor, wenn die Propheten die Hände in den Schoß legen?"[82] Er möchte im Gegenteil gern die Beziehungen zu Tieck wieder erneuern. An Reimer schreibt er am 26. Januar 1808: „. . . es würde mir aber sehr großes Vergnügen machen, zur rechten Zeit Tieck wieder zu sprechen, da ich nicht zweifle, daß er endlich aus einer Unentschlossenheit heraus kömmt, die so üble Folgen für viele hat."[83] — Rumohr ist jetzt Runges ergebener Freund. Er steht in brieflichem Verkehr mit Tieck und macht Runge das Anerbieten, das Verhältnis zwischen ihm und Tieck wieder herzustellen. „Tieck soll und muß dir schreiben", schreibt er im Frühjahr 1808[84]. Aber es erfolgt nichts. Erst als Tieck Runges Tod durch die Zeitungen erfahren hat, richtet er an dessen Bruder ein paar freundliche Zeilen[85].

2. Die Ansichten von der Kunst.

Rechnet man Jakob Böhme nicht zu den Philosophen, so hat man keine Veranlassung, Runges Bekenntnis an Schelling aus dem Jahre 1810 nicht aufs Wort zu glauben, er habe bis dahin noch nie ein philosophisches Buch gelesen, und die jetzt unternommene Lektüre von dessen Schrift über das Wesen der menschlichen Freiheit sei ihm infolgedessen „unmenschlich sauer" geworden. In Begriffen zu denken war seine Sache ebensowenig wie die des Mystikers Böhme und des Dichters Tieck. Auch

---

[82] Runge I 206. [83] *Euphorion* IX 665.
[84] Runge II 359. Vgl. Holteis *Briefe an L. Tieck* III 191.
[85] Ebd. II 437.

allgemeinste Vorstellungen vermochte er nur im Bilde zu fassen und, bediente er sich zur Mitteilung des Wortes, in Symbolen und umschreibenden Wendungen auszudrücken. Diese „symbolischen“ Erkenntnisse aber waren für ihn von ebenso absoluter Evidenz wie für Jakob Böhme die begrifflose Gotteserkenntnis beim Anblick der blühenden Wiese[86]. Trotzdem hat ihn der Aufbau seines Weltbildes Mühe genug gekostet. Erst Tieck hat ihn mit dem nötigen gedanklichen Material versehen. Mit Tiecks Hilfe fand der dunkle Erkenntnisdrang Weg und Mittel. Runge selbst hebt diese Bedeutung Tiecks für ihn verschiedentlich hervor. Mit Tieck vermochte er zu reden. Was ihm Bücher nicht geben konnten, gab ihm der lebendige Verkehr. Im Gespräch mit Tieck entwickelt sich das Weltbild, auf das sich seine künstlerischen Pläne gründen.

Er berichtet im Februar 1802, nachdem er zwei Monate mit Tieck verkehrt hatte, nach Hamburg, alle diese Dinge beschäftigten ihn so, daß er „weder Tag noch Nacht Ruhe davor haben kann“, bis er sie „zu Stande“ gebracht habe und damit „auf's Reine gekommen sein werde“[87]. Er hofft, eine Ausarbeitung seiner Gedanken bald zu beendigen, die er den Freunden dann einsenden will. Er erfüllt sein Versprechen am 9. März, unter welchem Datum jener große Brief an Daniel verfaßt ist, der sein „System“, wenn man es so nennen darf, im wesentlichen vollständig enthält[88]. Es zeigt im Grunde doch den alten Runge, wie er sich „entwickelt“ hat, überall aber erkennt man die Resultate von Unterhaltungen mit Tieck. Denn was man hier an Bestandteilen der Fichte-, Schelling-, Schleiermacher- und Schlegel-

[86] *Aurora* 11, 37 (W. W. 1730, Gichtel I 135) und, entscheidender, *3 Prinzipien* 8, 12 (W. W. II 76f.).

[87] Runge II 115.

[88] Ebd. I 7ff., vgl. auch II 123ff.

schen Gedankenwelten findet, wird man durchaus
von Tieck mündlich übermittelt anzusehen haben.

Auf frühe romantische Neigungen war ein real
scheres Denken in Kopenhagen gefolgt. Um seine Leistu
fähigkeit auf die Probe zu stellen, zeichnete Runge
sich die Themata, die die *Propyläen* als Preisaufga
stellten. Gleich nach seiner Übersiedlung nach Dres
beschloß er, sich selbst an der Konkurrenz zu beteili
Die Aufgabe war damals: Achilles im Kampf mit
Flußgöttern. Runge holte sich Rat bei dem erfahre
Hartmann, der schon einmal den Preis gewonnen ha
Im August ging seine Arbeit nach Weimar ab[89]. —
wollte mit der Welt leben und die Aufgaben der
erfüllen, die, wie er meinte, von Weimar ausgingen.
glaubte sich noch eins mit Goethe[90], aber gegen
herrschende Kunst seiner Zeit trat er in bewußte Op
sition. In einem langen Brief an Daniel vom 6. Okt
1801 spricht er sich aus[91]. Es komme darauf an,
wahre Kunst zu ergründen. Er will erkennen, „
das erste sei, das ein Künstler zu erlangen suchen m
welches der erste Anfang eines Kunstwerks sei". V
große Männer hätten das wohl auch gewollt, wären
bei den Mitteln stehen geblieben, und hätten somit
der Absicht, die Kunst zu reinigen, sie noch mehr „
unreinigt". Besonders Mengs und Casanova, die den Ha
wert auf die Komposition des Gemäldes legten, und di
doch nur äußerliche Mittel für „das Größte in der Ku
hielten. Runge dagegen will in der inhaltlichen Kon
tion den eigentlichen Wert sehen. Rein kompositio
Gründe dürften nicht einmal für die Anordnung der

---

[89] Vgl. Runge II 456 f.

[90] Ebd. II 92. An Daniel den 6. Okt. 1801 „Was ich
. . . Das Gute, welches Goethe durch seine *Propyläen* zu verbr
sucht, auszuleben . . ."

[91] Runge II 87 ff.

guren und Gegenstände maßgebend sein. Der „Gedanke“ allein dürfte bestimmend sein. Aus der „Hauptidee“ müßten alle „Nebenideen“ mit innerer, logischer Notwendigkeit folgen. „Mein Wille ist es, womöglich zu bewürken, daß man lieber Fehler in der Ausführung übersieht, als in den Gedanken. Die größten Männer, die im Anfange der Kunst lebten, sind diesen Weg gegangen. Raffael lernte erst den Gedanken fassen, ehe er ausführen lernte, er lebte aber auch in dem glücklichsten Zeitpunkte.“ [92] Runge schließt dann seine Ausführungen über die „wahre“ Kunst: „Wenn ich bloß ein Kopist, oder ein Mensch hätte werden wollen, der das Höchste in einer schönen Zusammensetzung von verschiedenen Figuren, oder in der Ausführung mit Farben usw. gesucht hätte, so wäre ich besser davon geblieben oder ginge noch zum bürgerlichen Leben zurück. Da ich es aber fühle, daß der Geist mit der Komposition den Wert dessen ausmachen muß, was ich zu erreichen suche, daß alles andre nur in Mitteln besteht, deren Erringung beständig überwunden werden muß, die aber ohne den Geist nichts gewähren als ein künstliches Handwerk, so sehe ich als Ziel eine Ausbildung meines Geistes und eine Verbindung mit den edelsten Geistern vor mir, die mir leicht die größeren Bequemlichkeiten des Lebens vergüten . . .“ [93] Im Oktober berichtigt er ein Mißverständnis der Hamburger[94]; daß „die wahre Kunst“ das einzige sei, das gesucht werden soll, beziehe sich nur auf die Künstler. Ihm freilich scheine sie oft das Höchste überhaupt, doch ahne er noch etwas Unsterbliches, etwas Bleibenderes und Gewisseres: „Dies ist die Ewige Liebe in uns; ich habe keinen Namen dafür, ich will sie durch keine Gründe von der Kunst scheiden, sie

---

[92] Runge II 90. [93] Ebd. II 93.
[94] Ebd. II 95.

soll mich ewig mit ihr verbinden, und sie allein k
den Gedanken des Schönen ewig lebendig in uns
halten. Ich wollte, ich könnte Dich einmal vor die
donna von Raffael, und zugleich vor den Jupitersk
der Alten stellen, ich wollte Dir deutlich zeigen, wie
Liebe und das Leben allein durch Christum in die W
gekommen ist."

Nach der Preisarbeit für Weimar nahm Runge
Ausführung „in Basrelief" des in Kopenhagen entworf
Triumph des Amors[95] vor, zu dem er unter Anlehnung
die Ausdrucksweise und Wortstellung von Novalis' *Hym
an die Nacht* eine „poetische Beschreibung" verfa
die er unter dem 27. Januar 1802 an seinen Vater sand
Von diesem Bilde gestand Tieck zu Beginn ihres
kehres, man habe daran „einen Leitfaden zu schö
Träumen", „und das sei am Ende die Kunst, die
entstände und entstehen müsse"[97]. Im Januar 1802
schien die für Runge ungünstige Rezension aus Weima
Goethe lehnte ihn ab — Tieck, den er eben kennen
lernt hatte, stimmte ihm zu. Er brauchte einen Füh
Jetzt hatte er zu wählen. Wohin die Entschei
fallen würde, konnte nicht zweifelhaft sein. Das g
Verfahren in Weimar nehme „einen falschen Weg,
welchem es unmöglich ist, irgend etwas Gutes zu
würken"[99], schreibt er und entscheidet sich völlig
bewußt für Tieck. —

Tiecks Kunstansichten waren Runge aus de
Schriften längst bekannt. Im persönlichen Gespräch
wird das einst schon Gedachte von neuem lebendig
jetzt erst voll sein Eigentum. Giesebrecht macht

---

[95] Runge I 217 ff.

[96] Ebd. I 219 f. Es scheint, daß besonders die I. Hymne
Vorbild gedient hat.

[97] Runge II 116. [98] Ebd. II 513 ff., II 112.

[99] Ebd. I 5 f.

reits darauf aufmerksam, daß die Ansichten, die Runge jetzt äußert, den im *Sternbald* niedergelegten außerordentlich glichen. Dort rät Lukas von Leyden dem jungen Maler ab, nach Italien zu gehen[100]. „Meint Ihr, Ihr werdet die italienischen Bilder mit einem andern als mit einem deutschen Auge sehen können? . . . Wenn Ihr hingeht, so wird jedes neue Gemälde, jede neue Manier, eine neue Lust in Euch erwecken. Ihr werdet in ewiger Abwechslung vielleicht arbeiten, aber Euch niemals üben, Ihr werdet kein Italiener werden und könnt doch kein Deutscher bleiben. . . . Mein lieber Sternbald, wir sind nicht für die Antiken, wir verstehen sie auch nicht mehr, unser Fach ist die nordische Natur.“ Zwar ist Dürer später anderer Meinung[101]. Was für ihn und Lukas, für die ältere Generation überflüssig oder gar gefährlich gewesen sei, könne doch der jüngeren dienen. Wie er sich über Wohlgemuth, und Lukas über seinen alten Lehrer Engelbrecht herausgearbeitet habe, mag vielleicht der junge Mann durch neue Anregungen auch noch zu neuen und vollkommneren Werken gelangen. Jedes Zeitalter leiste nur, was es vermöge. Das nächste muß das vorhergegangene immer zu übertreffen suchen, alles Erreichte sei nur relativ und nur für die Gegenwart von Bedeutung. — Aber der Erfolg gibt Lukas recht. Sternbald geht nach Italien, wird vom Strome des Lebens ergriffen und völlig aus seiner Bahn geworfen.

Dagegen begeistert man sich im *Sternbald* für die Landschaft. Freilich ist die Landschaft, die Rudolf und Franz sich gegenseitig entwerfen[102], noch längst nicht das, was Tieck jetzt als die Aufgabe der neuen Kunst hinstellt. Rudolf denkt an die „staffierte“ Landschaft,

[100] Originalausgabe 1. Teil II 1. W. W. XVI 95 (II 2).

[101] Originalausgabe 1. Teil II 2. W. W. XVI 115 (II 3).

[102] Originalausgabe 2. Teil I 3. W. W. XVI 226f. (sehr verändert).

etwa eine Waldszene mit einer Diana und ihrer B
tung, und Franz will im tiefen Wald ein Grabmal m
„auf dem ein Freund ausgestreckt liegt und den T
beweint: Dazu die dunkelgrünen Schatten, der fr
Rasen, die einzelnen zerspalteten Sonnenstrahlen
oben, alles dies zusammen müßte ein vortreffliches
mälde der Schwermut ausbilden". Erst später ent
der wahnsinnige Einsiedler und Maler Anselm ein
von dem, was Tieck eigentlich wollte[108]. „Wenn ic
malen, sprechen oder singen könnte, was mein eig
lichstes Selbst bewegt, dann wäre mir und auc
übrigen geholfen . . ." Denn „so entsteht die Ku
— „Alle Kunst ist allegorisch. Was kann der M
darstellen, einzig und allein für sich bestehend, abg
dert und ewig geschieden von der übrigen Welt, wi
die Gegenstände da vor uns sehen? Die Kunst soll es
nicht: wir fügen zusammen, wir suchen dem Einz
einen allgemeinen Sinn aufzuheften, und so entsteh
Allegorie. Das Wort bezeichnet nichts anderes al
wahrhafte Poesie, die das Hohe und Edle sucht u
nur auf diesem Wege finden kann." Sternbald
wortet: „Ich glaube einzusehen, wie Ihr über die l
schaften denkt, und mich dünkt, Ihr habt recht,
was soll ich mit allen Zweigen und Blättern? Mit d
genauen Kopien von Gräsern und Blumen? Nicht
Pflanzen, nicht diese Berge will ich abschreiben, so
mein Gemüt, meine Stimmung, die mich gerade in di
Moment regiert, diese will ich mir selber festhalte
den übrigen Verständigen mitteilen." Und noch ei
der Alte: „. . . Seitdem ist die Natur mein vo
lichstes Studium. Ich finde allenthalben wunderbar
deutsamkeit und rätselvolle Winke. Jede Blume,

---

[108] Originalausgabe 2. Teil I 5. W. W. XVI 278ff.
(verändert).

Muschel erzählt mir eine Geschichte, so wie ich Euch eine erzählt habe . . ."

In ähnlicher Weise äußert sich nun auch Runge in diesem Briefe vom Februar 1802[104], dem Resultat jener Gespräche mit Tieck. „Wir sind keine Griechen mehr, können das Ganze schon nicht mehr so fühlen, wenn wir ihre vollendeten Kunstwerke sehen, viel weniger selbst welche hervorbringen, und warum uns bemühen, etwas mittelmäßiges zu liefern? . . . Wir sehen, wie das Menschengeschlecht sich verändert hat, wie niemals dieselbe Zeit wiedergekommen ist, die einmal da war; wie können wir denn auf den unglückseligen Einfall kommen, die alte Kunst wieder zurückrufen zu wollen?" Er konstruiert nun eine Folge von Perioden der Kunstgeschichte, vielleicht etwas gewaltsam charakterisiert in der Weise Friedrich Schlegels. „In der Ägyptischen Kunst sehen wir das Harte, Eiserne und Rohe des Menschengeschlechts. Die Griechen empfanden ihre Religion und sie lösete sich in Kunstwerke auf. Michelangelo war der höchste Punkt in der Komposition, schon Raffael hat sehr vieles nicht rein historisch Komponiertes geliefert . . . Nach ihm ist eigentlich nichts Historisches mehr entstanden, alle schönen Kompositionen neigen sich zur Landschaft hin . . . Es hat noch keinen Landschafter gegeben, der eigentliche Bedeutung in seinen Landschaften hätte, der Allegorien und deutliche schöne Gedanken in eine Landschaft gebracht hätte. Wer sieht nicht Geister auf den Wolken beim Untergang der Sonne? Wem schweben nicht die deutlichsten Gedanken vor die Seele? Entsteht nicht ein Kunstwerk nur in dem Moment, wenn ich deutlich einen Zusammenhang mit dem Universum vernehme? Kann ich den fliehenden Mond nicht ebenso festhalten, wie eine fliehende Ge-

[104] Runge I 5f.

stalt, die einen Gedanken bei mir erweckt, und jenes nicht ebenso ein Kunstwerk? . . ." Er wil andern Worten, ein dichtender Maler sein, wie Fri Schlegel in seiner *Abendröte* ein malender Dichte Tiecks *Genofefa*, *Oktavian* und *Zerbino* fand er di tur ebenso aufgefaßt.

Er hatte nun ergründet, was Tieck unter der Landschaftskunst verstand[105], die das Resultat einer richtigen historischen Entwicklung sein sollte. hatte ihn darauf hingewiesen, daß „gerade dann, ein Zeitalter zu Grunde gegangen gewesen, imme Meisterwerke aller Künste entstanden seien"[106]. S wickelt er die neue Kunst an historischen Anal „Die Griechen haben die Schönheit der Formen Gestalten aufs Höchste gebracht in der Zeit, da Götter zu Grunde gingen; die Römer brachten di storische Darstellung am weitesten, als die ka lische Religion zu Grunde ging."[107] Diese hatt historischen Darstellung gedrängt, sie hatte, zusam Mutter Gottes, vier Personen in der Gottheit, da Heiligen[108]. Jetzt „geht wieder etwas zu Grunde stehen am Rande aller Religionen, die aus dem Ka schen entsprangen"[109], nämlich die Religion der I mation, deren Geist schon um vieles abstrakter is schränkt sie sich doch auf drei Personen in der heit. Eine noch abstraktere muß ihr folgen[110], denn ihre Abstraktionen noch gehen zu Grunde, „all luftiger und leichter, als das bisherige, es drängt alles zur Landschaft", dem einzigen bestimmten un faßlichen Symbol für das ganz Abstrakte. Der Ve

---

[105] Vgl. Runge I 24 und a. a. O.

[106] Ebd. I 8.

[107] Ebd. I 7.

[108] Ebd. I 15.

[109] Ebd. I 7.

[110] Ebd. I 15.

nun wieder zur Historie zu greifen, kann nur verwirren[111]. Die eigentlich zeitgemäße, protestantische Kunst ist also die Landschaft, wie die Historie die katholische. — Daß diese Entwicklung, die die Tieck und Runge von der Zukunft verlangten, schon längst vor sich gegangen war, übersahen sie seltsamerweise. Die Niederländer des 17. Jahrhunderts, und namentlich der von Runge einst verehrte Rembrandt, hatten die protestantische Kunst, die sie aus theoretischen Gründen forderten, längst geschaffen. Aber deren Kunst steht bei den Romantikern in keinem hohen Ansehen. Schon im Herbst zuvor hatte Runge den Niederländern vorgeworfen, sie hätten, statt mit dem Anfang, mit dem Ende der Kunst begonnen, nämlich mit der Ausbildung der Mittel. Sie hätten die Bilder der alten Italiener und Deutschen gesehen „und auf Art und Weise gedacht, wie durch Farben dem Ganzen Rundung zu geben wäre", statt aus dem Geist heraus, mit innerer Notwendigkeit zu schaffen[112]. Rubens vollends sei der „abscheulichste Barbar in der Kunst"[113]. Tiecks Meinung wird hier gleichzusetzen sein mit der der Schlegel[114].

A. W. Schlegels Gespräch *Die Gemälde* im zweiten Heft des *Athenäums* (1799) brachte das Resultat der gemeinsamen Galeriebesuche von der Dresdener Romantikerzusammenkunft 1798. Eine Landschaft Ruisdaels wird kritisch, aber immerhin wohlwollend besprochen[115]. Luise aber erklärt: „Vor den Bildern von Rubens gehe ich

---

[111] Runge I 7. Vgl. auch die Darstellung bei Giesebrecht a. a. O. S. 105 ff.

[112] Ebd. II 82. Sept. 1801.

[113] Ebd. II 134.

[114] Vgl. Sulger-Gebing: *Die Brüder A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst.* (*Forschungen zur neueren Literaturgeschichte,* hrsg. von Dr. Franz Muncker, III. München 1897, S. 39 f. 57.) Über die Athenäumsfragmente S. 42.

[115] *Athenäum* II (1799) 60 f.

immer vorbei“ [116], und Rembrandt spielt keine Rolle. Auch für Friedrich Schlegel hört die Kunstgeschichte mit dem 16. Jahrhundert auf. Von den „Flamländern“ will er nichts mehr wissen [117]. — Man verlangte eine handgreiflichere Symbolik. Selbst Caspar David Friedrich verwendete, um deutlich zu sein, auf seinen Landschaften wiederholt das Zeichen des Kreuzes.

Das historische Konstruieren wird bei Runge als ein durch Tieck übermitteltes Erbteil der Schlegel zu gelten haben. Im übrigen findet sich hier die Scheidung. Wie August Wilhelm im *Athenäum* [118], hat später Friedrich Schlegel in der *Europa* [119] als Ziel für die zeitgenössische Malerei die Rückkehr zur Historie und zwar zu dem mythologischen Material des Katholizismus, wie es Mittelalter und Renaissance besaßen, aufgestellt. An diesem Punkte gehen die Wege auseinander. Bis dahin befindet sich Runge auf echt romantischer, mit den Schlegeln gemeinsamer Straße.

Um nämlich seine Theorie über diese spezielle Richtung der neuen Kunst zu stützen, enwickelt Runge dem Bruder ausführlich und umständlich seine Auffassung vom Wesen und der Entstehung des Kunstwerks überhaupt [120]. Er gibt damit gewissermaßen einen Abriß der ganzen romantischen Weltanschauung, wie er sie sich im Gespräch mit Tieck gebildet hat.

Aus der Naturanschauung entwickelt sich bei Runge das Gefühl des Universums und der Gottesahnung. Die in jedem einzelnen Menschen tätigen und drängenden, schlechthin gegebenen und nicht erst beweisbaren Gottesgefühle treiben zur Ausbildung von übertragbaren Sym-

---

[116] A. a. O. S. 106.
[117] Vgl. *Europa* I (1803) 113.
[118] *Athenäum* II (1799) 135f.
[119] Siehe unten.
[120] Runge I 9ff., II 123ff.



bolen zwecks Mitteilung an andere, und so entsteht mit der Religion die religiöse Gemeinschaft. Es sind Vorstellungswege, wie Schleiermacher sie etwa gegangen war[121]. „Wenn der Himmel über mir von unzähligen Sternen wimmelt, der Wind saust durch den weiten Raum, die Woge bricht sich brausend in der weiten Nacht, über dem Walde rötet sich der Aether, und die Sonne erleuchtet die Welt; das Tal dampft, und ich werfe mich im Grase unter funkelnden Tautropfen hin, jedes Blatt und jeder Grashalm wimmelt von Leben, die Erde lebt und regt sich unter mir, alles tönet in einem Akkord zusammen, da jauchzet die Seele laut auf und fliegt umher in dem unermeßlichen Raum um mich, es ist kein unten und kein oben mehr, keine Zeit, kein Anfang und kein Ende, ich höre und fühle den lebendigen Odem Gottes, der die Welt hält und trägt, in dem alles lebt und würkt: hier ist das Höchste, was wir ahnen — Gott! — Dieses tiefste Ahnen unsrer Seele, daß Gott über uns ist . . . Das ist das gewisseste, deutlichste Bewußtsein unsrer selbst und unsrer eignen Ewigkeit . . . Diese Empfindung des Zusammenhanges des ganzen Universums mit uns; dies jauchzende Entzücken des innigsten, lebendigsten Geistes unsrer Seele . . . — Dies treibt und preßt uns in der Brust, uns mitzuteilen; wir halten die höchsten Punkte dieser Empfindungen fest, und so entstehen bestimmte Gedanken in uns. Wir drücken diese Gedanken aus in Worten, Tönen oder Bildern, und erregen so in der Brust des Menschen neben uns dieselbe Empfindung. Die Wahrheit der Empfindung ergreift Alle, Alle fühlen sich mit in diesem Zusammenhang, Alle loben den einigen Gott, die Ihn empfinden; und so entsteht die Religion." Eine Form der Mitteilung dieses inneren Erlebnisses

---

[121] Haym 427f. 431. Vgl. *Reden über die Religion* (Berlin 1831, 4. Aufl.) S. 46 47/48 57 75 77 164—167 176ff.

nun ist die Kunst, die dazu dient, „ein Bild des
endlichen darzustellen“ [122], und sie entsteht, wenn
„die innigsten Gefühle, die Ahnung von Gott durch
Empfindung des Zusammenhanges mit dem Ganzen
Beziehung setzt „zu den bedeutendsten und lebendig
Wesen um uns“. „Wir suchen nach einer Begeben
die charakteristisch zu unsrer Empfindung, die wir
drücken wollen, stimmt, und wenn wir sie gefu
haben, haben wir den Gegenstand der Kunst gefund
Eins folgt nun mit innerer Notwendigkeit aus
andern: die Komposition, die Zeichnung, die Far
gebung, die Haltung, das Kolorit, der Ton. Alles
sind Folgeerscheinungen und Entwicklungsstufen, di
sich gar nicht notwendig, jedenfalls nie allein ein Ku
werk ausmachen können. Ein Kunstwerk kann
entstehen, ohne daß die letzten Entwicklungsstufen
reicht wären. Alle primitive Kunst ist ein Beispiel
für. Aber nie könne es aus den bloßen Entwicklu
stufen ohne das Anfangsglied, die Ahnung von Gott
entstehen. Jetzt aber begnügt man sich in der K
damit, einfach da anzusetzen, wo frühere Generati
aufgehört haben. Man hält es nicht mehr für n
von unten her zu beginnen und fängt gleich mit
obersten Stufe, dem „Ton“ an [123]. Ein Kunstwerk
kann so nicht entstehen [124]. —

---

[122] Runge I 12. [123] Ebd. I 14.

[124] Vielleicht handelt es sich hier um eine Polemik
Raphael Mengs' *Gedanken über die Schönheit* (1762 in Zürich
erschienen, 1776 bereits in sechster Auflage. Vgl. den Neu
bei Reclam, hsgg. und eingeleitet von Hermann Heller).
unterscheidet als nebeneinander bestehende Teile der Ma
„Zeichnung“, „Licht und Schatten“, „Kolorit“, „Komposi
„Falten“, „Harmonie“, und weist bei den einzelnen großen M
deren wechselseitiges Überwiegen nach. — Runges Gedanken
weist gewisse Parallelen mit Mengs' Schrift auf. Indessen
sie in den Briefen nie genannt. Bei seiner Auseinandersetzun

Aus gemeinsamer Wurzel also sind Religion und Kunst entsprossen. Als Parallelerscheinungen leben sie fort. Wiederholt betont Runge ausdrücklich, daß er sie keineswegs identifiziere. — Ist mit Schleiermacher Religion „Sinn und Geschmack für das Unendliche“ [125], so ist mit Schelling die Kunst „Darstellung des Unendlichen durch das Endliche“ [126], oder, wie A. W. Schlegel verbessert: „symbolische Darstellung des Unendlichen“ [127]. Dem Sinne nach Gleiches hatte Friedrich Schlegel im *Gespräch über dic Poesie* von der Dichtung gesagt [128]. Diese *Rede über die Mythologie* enthält nun eigentlich für die Poesie dasselbe Programm, das Runge und Tieck hier für die bildende Kunst aufstellen. Um das Unendliche endlich darzustellen, bedarf es einer Mythologie. Die der Antike wurde von der christlichen abgelöst, diese von der philosophischen Abstraktion. Die Mythologie in der Neuzeit — ihr einziges Mittel, das Unendliche mitteilbar auszudrücken — ist das spekulative System, wie es rund und geschlossen Spinoza gegeben hat. „In der Tat ich begreife kaum, wie man ein Dichter sein kann, ohne den Spinoza zu verehren, zu lieben und ganz der Seinige zu werden. In Erfindung des Einzelnen ist Eure eigene Phantasie reich genug; sie anzuregen, zur Tätigkeit zu reizen und ihr Nahrung zu geben, nichts geschickter als die Dichtungen andrer Künstler. Im Spinoza aber findet Ihr den Anfang und das Ende aller Phantasie, den allgemeinen Grund und Boden, auf dem Euer Einzelnes ruht, und eben diese Absonderung des

---

dem Maler Mengs (II 88. 6. Okt. 1801 an Daniel) erklärt Runge, diesen „wenig“ zu kennen.

[125] Reden 46.

[126] *System des transzendentalen Idealismus* 1800. W. W. I 3, S. 620. Sulger-Gebing a. a. O. S. 125.

[127] Vgl. Haym S. 773. Berliner Vorlesungen.

[128] *Athenäum* III (1800) 1. Heft S. 94f.

Ursprünglichen, Ewigen der Phantasie von allem E
zelnen und Besonderen muß Euch sehr willkommen s
Ergreift die Gelegenheit und schaut hin! Es wird E
ein tiefer Blick in die innerste Werkstätte der Po
gegönnt . . ."[129] — Die Mythologie für die bilde
Kunst aber sollte zunächst eine andere, neuere Philo
phie hergeben: die Naturphilosophie.

Für Tieck war diese sehr wichtig geworden[130],
deutlich zeigt sich ihre Einwirkung auf Runges Denk
wenn Runge das Universum dualistisch begreift, als
ewig wiederholte Entzweiung des einen und dessen e
neue Wiedervereinigung durch die gegenseitige Dur
dringung und Auflösung der zwei. Runge hat nun
dynamischen Dualismus, den rein naturgesetzlichen
mechanischen der beiden gegenpoligen Grundkräfte
das moralische Gebiet übertragen[131]. Überall findet s
dieser Dualismus wieder. „Ein unerbittlich Streng
und „eine süße, ewige und grenzenlose Liebe" sind
gegensätzlichen Kräfte, die, wie die positive und ne
tive Kraft in dem von Schelling als Urbild so belieb
Magneten, „sich hart und im heftigsten Kampfe einan
entgegenstehen", „im Kleinsten wie im Größten,
Ganzen wie im Einzelnen: diese beiden sind die Gru
wesen der Welt und in der Welt gegründet, und kom
von Gott und über diese ist allein Gott". Wenn
ein Ding entsteht, ist der Gegensatz der zwei feindlic
Kräfte zunächst ein sehr starker, aber die Existenz
Dinges nimmt allmählich an Intensität ab, in dem V
hältnis, als sich die Spannung hebt und ein Ausgle
der inneren Gegensätze anbahnt. Die Dauer der E
stenz ist die Dauer dieses Kampfes. Ist nun die A
näherung der Gegensätze vollkommen geworden und i

129 *Athenäum* III (1800) 1. Heft S. 100.
130 Vgl. Anhang. 131 Runge I 10.

gegenseitige Durchdringung erreicht, so ist auch die Existenz des Dinges beendet: „Auf diesem höchsten Punkte dieser Vollendung kehrt der Geist zu Gott zurück, die leblosen Grundstoffe aber zerstören sich in einander im innersten Kern ihres Daseins; dann vergehen Himmel und Erde, und aus der Asche entwickelt sich von Neuem die Welt, und jene beiden Kräfte erneuern sich wieder rein, und vereinigen und zerstören sich aufs neue." — Dieses Gesetz des Dualismus findet Runge auch in der Kunst wieder. Hier sind die Gegensätze: das „Gefühl", aus dem die Konzeption hervorgeht, und die „harten, bedeutenden, von Andern gefundenen Zeichen außer uns" — A. W. Schlegel spricht vom „Geist" und „Buchstaben" der Kunst[132] —. Auch hier zeigt sich diese fortgesetzte Annäherung bis zur völligen Polarisation, der „Überspannung", im Leben des einzelnen Künstlers wie in der Entwicklung der Kunstepochen, als ein Schicksal: „Der Geist entflieht aus den gefundenen Zeichen, und wir können den Zusammenhang in uns nicht wieder erlangen, bis wir zu der ersten Innigkeit des Gefühls zurückgekehrt, oder, bis wir wieder zu Kindern geworden sind; diesen Kreis, wo man immer einmal tot wird, erlebt jeder, und je öfter man ihn erlebt, je tiefer und inniger wird gewiß das Gefühl. Und so entstehet die Kunst und gehet zu Grunde, und es bleibt nichts nach, als die leblosen Zeichen, wenn der Geist zu Gott zurückgekehrt ist."[133]

Will man in diesen Sätzen mit Giesebrecht[134] ein geschichtsphilosophisches Prinzip finden, so ergäbe sich freilich ein gewisser Widerspruch gegen die vorher ge-

---

[132] *Athenäum* II (1799) 1. *Die Gemälde* S. 49.

[133] Runge I 11. Es sei hier aufmerksam gemacht auf die Ähnlichkeit dieser Gedanken mit dem Inhalt von Kleists Aufsatz: *Über das Marionettentheater*.

[134] A. a. O. S. 108f.

äußerte Geschichtsauffassung[135] Runges. Dort wurde deutlich ein „Progreß“ angenommen, eine, zwar sich in Wellenlinien und Kurven bewegende, aber doch stetige Entwicklung. Hier aber wäre ein „Progreß“ ausgeschlossen. Es wäre hiermit eine Konsequenz aus der Naturphilosophie für die Philosophie der Geschichte gezogen, die Schelling selbst entschieden ablehnt, daß nämlich „der Mensch so wenig als das Tier eine Geschichte (dem Begriffe nach: unendliche Progressivität) habe, sondern daß er auf einem ewigen Zirkel von Handlungen eingeschlossen sei, in welchem er sich, wie Ixion in seinem Rad, unaufhörlich bewege, und unter kontinuierlichen Oszillationen und bisweilen selbst unter scheinbaren Abweichungen von der krummen Linie doch immer wieder an den Punkt zurückfinde, von welchem er ausgegangen war“[136]. Eine so kühne Vorstellung, wie die absolute Gleichwertigkeit alles Geschehens, war dem Philosophen, der ein Führer des Volks sein wollte, unannehmbar. Er brauchte für das moralische Geschehen den Begriff des Fortschritts. —

Die Naturphilosophie, die den Kosmos als einen beseelten Organismus auffaßt, und wieder die Identitätsphilosophie, die das Objektive mit dem Subjektiven gleichsetzt, die Weltseele mit der eigenen Seele des Ich identifiziert und in dem kosmischen Geschehen seinen Bewußtseinsinhalt wiederfindet, ist der bildenden Kunst, was Spinoza der Dichtung sein sollte. Sie gab die Grundlagen her für das Programm der neuen Landschaftskunst. Acht Monate später, als freilich bereits ein weiterer Faktor Runges künstlerische Entwicklung um einen wesentlichen Schritt vorwärts zu seiner ihm bestimmten Eigenart gebracht hatte, schreibt er unter dem

---

[135] Runge I 7 15.

[136] *System des transzendentalen Idealismus.* W. W. I 3, S. 592.



7. November 1802[137]: „Wie selbst die Philosophen dahin kommen, daß man alles nur aus sich heraus imaginiert, so sehen wir, oder sollen wir sehen in jeder Blume den lebendigen Geist, den der Mensch hineinlegt, und dadurch wird die Landschaft entstehen, denn alle Tiere und Blumen sind nur halb da, sobald der Mensch nicht das Beste dabei tut; so dringt der Mensch seine eignen Gefühle den Gegenständen um sich her auf, und dadurch erlangt alles Bedeutung und Sprache . . . Wenn wir so in der ganzen Natur nur unser Leben sehen, so ist es klar, daß dann erst die rechte Landschaft entstehen muß, als völlig entgegengesetzt der menschlichen oder historischen Komposition." —

Als Runge dies schrieb, hatte er unter Tiecks Führung die ihn völlig befriedigende und speziell für seine Kunst außergewöhnlich geeignete Mythologie bereits gefunden. Nicht Schelling, der abstrakte Philosoph, den er nicht selbst zu lesen vermochte, hatte sie ihm gegeben, sondern der tiefsinnige Naturdichter, auf den nächst Spinoza auch Friedrich Schlegel die Poeten hingewiesen hatte[138]: Jakob Böhme. —

Von Tieck hatte sich Runge nun aber wieder entfernt. Tieck scheute die Konsequenzen, aber der Maler war revolutionär; er wollte ganz Neues, ganz Eigenes schaffen, während Tieck das Vorhandene nur fortgebildet und vergeistigt haben wollte. Er dachte an die eigentliche Landschaft mit etwas stark aufgetragener Betonung der Stimmung, als eines „literarischen" Inhalts. Sein allmählicher Rückzug, den der Maler anfangs nicht als solchen erkannte, hätte das schon deutlich gezeigt, auch ohne jene Warnung vor der Herausgabe der *Tageszeiten* im Frühjahr 1804 und jene Notiz in der *Sommer-*

---

[137] Runge I 16 17.

[138] *Athenäum* III (1800) Heft 1 S. 109.

reise, die den Gegensatz deutlich ausspricht: „Ich su
ihn im vorigen Jahre, als ich mich auch hier bef
darauf aufmerksam zu machen [wovon übrigens in
Briefen Runges keine Andeutung zu finden ist], daß
besonders in den Randzeichnungen, die die Hauptgesta
umgeben, mehr wie einmal aus dem Symbol und
Allegorie in die willkürliche Bezeichnung, in die H
glyphe gefallen sei. Der bittere Saft, der aus der
trieft, die Rittersporn, die im Deutschen durch Z
so heißen, können nicht im Bilde an sich Leiden, I
oder Tapferkeit und Mut andeuten. So ist in di
Blättern manches, was Runge wohl allein versteht,
es ist zu fürchten, daß, bei seiner verbindenden rei
Phantasie, er noch tiefer in das Gebiet der Willkür
rät und die Erscheinung als solche zu sehr vern
lässigen möchte.“ Tieck hat den — vielleich ricl
sten — Mittelweg gewählt. Will Schlegel die His
und Runge die hieroglyphische Darstellung aus einze
Elementen, so will er die zusammenhängende, eig
liche Landschaft als Symbol des „Bedeutenden“, Go

Aber auch Runge sah gelegentlich in seiner
Einzelsymbolen komponierten Darstellung nur ein Du
gangsstadium. Er schreibt einmal an Daniel, fre
vor der Konzeption der *Tageszeiten*, am 27. Nover
1802[139], nachdem er entwickelt hat, wie jede Blume d
Zufügung eines „Jungen“ erst verdeutlicht werden m
„daß man die Idee ausspricht, kann zu nichts die
diese muß durch nachfolgende Bilder, wo alle Blu
einzeln wieder darauf vorkommen, immer nur wiede
Anregung gebracht und erklärt werden. So wie
auch an ein Bild denke, wo wir der Luft und Fe
Wasser und Feuer, Gestalt und Sinn geben kön
Auf diese Weise könnte einst, was wir jetzt noch r

---

[139] Runge I 21.

einsehen können, aus dieser Kunst die Landschaft hervorgehen und eine bleibendere, herrliche Kunst werden. Denn von Gott sollst du dir kein Bild machen, weil du es nicht kannst. Gott ist nicht von des Menschen Verstand und Sinn zu begreifen und durch kein Kunstwerk darzustellen. Aber wenn die Kunst auf diesem bescheidenen Sinne bleibt, wenn sie sucht, unsere allerhöchste Ahnung unseres Zusammenhanges darzustellen, so ist sie an ihrer Stelle und gar etwas Achtungswürdiges." Später, als Runge begann, die *Tageszeiten* in Öl auszuführen, hat er auch der eigentlichen Landschaft in den Bildern eine größere Wichtigkeit beigemessen als auf den ersten Entwürfen, nach denen die Radierungen hergestellt wurden.

Die protestantische und die katholische Kunst.

Tieck-Runge und Friedrich Schlegel.

Bevor der Einfluß erörtert wird, den Runge durch Jakob Böhme erfuhr, mag ein kurzer Blick auf das Verhältnis geworfen werden, das zwischen seinen Kunstansichten und Friedrich Schlegels Aufsätzen in der *Europa* besteht[140]. Schlegel hatte während seiner Dresdner Monate vor der Übersiedlung nach Paris sich viel auf der Galerie aufgehalten und über die Richtungspunkte und Maßstäbe für die ästhetische Kritik von Gemälden nachgedacht. Er hatte mit Tieck verkehrt und auch Runge kennen gelernt, dessen „Triumph des Amors" er sah und lobte[141]. Vom Mai 1803 an ließ er in vier Stücken seine *Europa* erscheinen[142]. Die in Paris angehäuften Kunstschätze gaben ihm Gelegenheit zu mehreren kritischen Abhandlungen, deren Resultat die Ablehnung alles

[140] Vgl. Sulger-Gebing a. a. O. S. 110 ff.

[141] Runge II 119 121. [142] Siehe oben.

dessen war, was nach den großen italienischen
deutschen Cinquecentisten geschaffen worden war,
die Aufstellung des Programms, das dann die Sc
der Nazarener zur Ausführung brachte[143].

Die Abstammung dieses Kunstprogramms von
Herzensergießungen des Klosterbruders ist beka
Haym läßt Friedrich Schlegel hier überhaupt nur f
setzen, „was August Wilhelm in den Gemäldedialc
des Athenäums begonnen hatte“ und führt alles wei
zurück auf „Anregungen, welche der Verfasser noc
Dresden durch Tieck erhalten hatte“[144]. Daniel Ru
hatte die Aufsätze gleich nach ihrem Erscheinen
das systematisierte Programm Runges, und im Ein
ständnis mit diesem veröffentlicht, angesehen[145]. Sp
glaubte er, in einem gewissen Teil eine direkte Aus
andersetzung mit seinem Bruder erkennen zu könne

In der Tat kommt nun Schlegel Runge viel
sehr nahe, so daß man an Beeinflussungen durch
Maler, im Gespräch mit ihm, wohl denken könnte. A
die Endabsichten beider, ihre praktischen Program
weichen entscheidend voneinander ab. Während Ru
sich müht, eine wirklich fortschrittliche, neuprotes
tische Kunst aus den Bedürfnissen der Zeit heraus
schaffen, verkündigt Schlegel sein rückwärts gewan
und bewußt reaktionäres Programm einer neukatholis
Kunst, zweifelt er doch im Grunde überhaupt da
„daß auch jetzt in unserer gegenwärtigen Zeit noch
neuem ein wahrer Maler wieder entstehen und sich
heben wird“[147].

Als Grundsätze für die Beurteilung von Gemä
stellt Schlegel folgendes auf[148]: Es gibt keine Gattu
der Malerei, als die eine, die die wirklichen „volls

[143] *Europa* I 113.
[144] Haym S. 697.
[145] Runge II 479.
[146] Ebd. II 485.
[147] *Europa* IV 142.
[148] Ebd. III 110 f.

digen" Gemälde hervorbringt, die man „die historische oder mit andern Worten symbolische nennt". Landschaft, Stilleben, Porträt sind nur als Studien zu „vollständigen" Gemälden zu betrachten und nur als solche zu bewerten. Der „Zweck" der Malerei ist „das Bedeutende", und nur, indem sie diesem dienen, haben jene überhaupt einen Wert. Ebenso gibt es nur eine, vollständige Kunst, die nicht in selbständige Bestandteile wie Zeichnung, Ausdruck, Kolorit zu zerlegen ist, wie es besonders Mengs gewollt habe. — Daniel Runge täuschte sich keineswegs, wenn er bis hierher vielfache Parallelen mit den von seinem Bruder ausgesprochenen Gedanken konstatierte. Auch jener Dualismus findet sich an dieser Stelle wieder[149], von dem „Poetischen" und „Mechanischen", von „Geist" und „Buchstabe" in der Kunst. Auch bei Schlegel soll die Malerei aus dem Bedürfnis, eine Gottesahnung mitzuteilen, entstehen usw. Wenn es den lebenden Malern am „Mechanischen" fehle, so sei dies nur eine Folge davon, daß ihnen der rechte Ausgangspunkt fehlt[150], „das innige und tiefe Gefühl". Den alten Malern führten „das religiöse Gefühl, Andacht und Liebe und die innigste, stille Begeisterung" die Hand, einigen Auserwählten auch „das tiefe Nachsinnen, das Streben nach einer ernsten und würdigen Philosophie", wie Lionardo und Dürer, welch letzteren Schlegel den „Shakespeare oder, wenn man lieber will, den Jakob Böhme der Malerei" nennt[151]. Vergebens wird man versuchen, „die Malerkunst wieder hervorzurufen; wenn nicht erst Religion oder philosophische Mystik wenigstens die Idee derselben wieder hervorgerufen hat". Ist dieser Weg den jungen Künstlern zu steil, so sollen sie den bequemeren Umweg wählen, über „die besten

149 *Europa* S. 113. 150 Ebd. II 19.
151 Ebd. IV 142—145.

Poeten der Italiener, ja der Spanier, nebst dem Sh
speare, ja die altdeutschen Gedichte, welche sie h
können, und dann die neueren, die am meiste
jenem romantischen Geiste gedichtet sind". Im
genden fand nun Daniel Runge, als er seine *Nachri*
schrieb, die persönliche Auseinandersetzung Schl
mit Philipp Otto (doch ist zu beachten, daß Schl
als er diese Aufsätze schrieb, die *Tageszeiten* Ru
noch nicht kannte): „Ein Extrem wird vielleicht
andere hervorrufen; es wäre nicht zu verwundern,
die allgemeine Nachahmungssucht bei einem Ta
das sich fühlte, grade den Wunsch absoluter Origina
hervorbrächte. Hätte nun ein solcher erst den rich
Begriff von der Kunst wiedergefunden, daß die sy
lische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheim
ihr eigentlicher Zweck, alles übrige aber nur M
dienendes Glied und Buchstabe sei, so würde er
leicht merkwürdige Werke ganz neuer Art her
bringen; Hieroglyphen, wahrhafte Sinnbilder, aber
aus Naturgefühlen und Naturansichten oder Ahnu
willkürlich zusammengesetzt, als sich anschließen
die alte Weise der Vorwelt. Eine Hieroglyphe, ein
liches Sinnbild soll jedes wahrhaft so zu nennende
mälde sein; die Frage ist aber nur, ob der Maler
Allegorie sich selbst schaffen, oder aber sich an
alten Sinnbilder anschließen soll, die durch Trad
gegeben und geheiligt sind, und die, recht versta
wohl tief und zureichend genug sein möchten!" —
nun folgt der Rat, „ganz und gar den alten Maler
folgen, besonders den ältesten".

Zunächst hatte Schlegel für sich und sein Progr
den Erfolg, und die nazarenische Schule und ihre
verwandten füllten Wände und riesige Kartons mit i
religiösen Historien und Darstellungen nach Dich
während die Runge und Friedrich ohne Schule

wirkungslos blieben. Aber der Umschwung, den die Kunstanschauungen um die Mitte des Jahrhunderts nahmen, von der gelehrten Historie zu einer direkten Darstellung des Gesehenen, hat nachträglich den Künstlern gegen die Theoretiker recht gegeben.

3. Die Mystik.

Es ist schon angedeutet worden, daß Tieck im Verlauf seines Verkehrs mit Runge diesem eine Bekanntschaft vermittelte, die ganz entscheidende Anregungen brachte und die eigentliche Entwicklung Runges zu ihrem Ende führte. Es handelt sich um die Schriften Jakob Böhmes. Bei diesem Mystiker fand der Maler die von ihm benötigte „Mythologie“ — eine Gottdichtung, die, von anthropomorphen Vorstellungen fern genug, der abstrakten „protestantischen“ Kunst sehr wohl als Quelle und Grundlage dienen konnte. Die Natur war hier — und in einer für den Maler sehr verwendbaren bildlichen und anschaulichen Weise — zum Symbol des „Bedeutenden“ umgeschaffen worden. Die Ereignisse der Natur waren das Erlebnis der Gottheit, die Natur war die Gottheit. Hier waren die „Buchstaben“ gegeben, um Gott zum Gegenstand der Kunst zu machen, wie es das Zeitalter brauchte. — Es sei hier gestattet, etwas weiter auszuholen und zunächst die Böhmestudien in historischer Hinsicht zu verfolgen.

a) Jakob Böhme und Tieck.

Köpke berichtet, wie Tieck durch Zufall einst die *Morgenröte* Jakob Böhmes in die Hände bekommen und wie der junge Aufklärer das Buch anfangs nur als eine „Fundgrube des Witzes und Scherzes“ betrachtet habe, dann aber vollkommen unter seine Herrschaft geraten sei. Durch Böhme wurde aus dem Aufklärer

der Romantiker. Des Buches Tiefsinn riß ihn hin demütigte ihn[152].

Entscheidend war. daß Tieck hier kein Syst fand, sondern „die Welt selbst". „Hier verschwan alle Gegensätze von Glauben und Wissen, Verstand Phantasie, es war alles in allem eins, ein ungetei Ganzes, in dem Gottes Geist lebte und atmete. hier aus glaubte er das Christentum, die Natur, Philosophie zu verstehen. Sein Glaube war früher poetischer gewesen, jetzt ward er ein religiöser."

Edgar Ederheimer[153] hat der Wirkung, die Böh auf Tieck und sein Schaffen ausübte, sorgfältig du des letzteren Werke nachgeforscht. Er findet frei schon 1792 im *Abdallah* deutlich Gedanken von Böh schem Gepräge, so daß er die Bekanntschaft Tie mit dem Mystiker bereits in diese Zeit verlegt[154], währ Köpke an die Zeit etwa von 1796/97 denkt. Auch Ed heimer findet, daß nicht der systematische Philos und spekulative Gnostiker Böhme, sondern dessen „t dichterische Phantasie" Tieck gefesselt habe[155]. Und d besaß Böhme ein zusammenhängendes und gewiss maßen geordnetes System, zum wenigsten eine str charakterisierte Art oder einen stark ausgeprägten der Weltbetrachtung und sehr wohl ein festes Gew von Gedanken und Vorstellungen, wie nach Hegel n Fechner[156] und Albert Peip[157] gezeigt haben. Aber es Tieck wohl fern, sich dieses gedanklichen Systems bemächtigen. Er berauschte sich an dem Gefühlsrei

---

[152] Köpke I 234. Vgl. außer Haym auch G. Klee, *Tiecks L und Werke* (Meyers Volksbücher 1028/29) S. 52 ff.

[153] *Jakob Böhme und die Romantiker*. Heidelberg 1904. (I. als Dissertation gedruckt.)

[154] A. a. O. S. 26. [155] A. a. O. S. 32.

[156] *Jakob Böhme.* Görlitz 1857.

[157] *Jakob Böhme.* Leipzig 1860.

tum der Mystik und ihrer frohen Begeisterung; il
der so anlehnungsbedürftig war, imponierte die un
schütterliche Selbstsicherheit des Propheten und
Evidenz seiner Gotteserkenntnis aus der reinen .
schauung. Die Überzeugtheit Böhmes sicherte ihm
Recht, ebenfalls auf ableitende und beweisende Gedank
arbeit, auf Kritik zu verzichten und sich der Evid
der Anschauung zu überlassen. In dem zuversichtlic
Glauben Böhmes, der sich darum doch gegen keine
scheinung verschloß und gerade aus den Erscheinun
seinen Glauben gewann, fand Tieck einen Unterl
einen sichern Grund, auf dem fortzubauen für ihn m
lich war. So wirkte auf ihn im wesentlichen die e
zelne Stelle. Er las Böhme kritiklos und wie ein .
dachtbuch, so, wie er Musik hörte: nicht, um Erkei
nisse zu finden, sondern um durch eine Art von rhy
mischem Eindruck in gewisse hingegebene Gefühls
stände zu kommen. Er ließ sich durch Böhmes Sä
hypnotisieren. Sie waren für ihn ein Narkotikon
schwache und unbeherrschte Stunden, das zugleich
ruhigt und anregt, indem es die Fähigkeit der Se
das außer ihr Liegende auf sich wirken zu lassen, läl
und den Rhythmus ihrer eigenen Schwingungen verstä
Ederheimer hat das sehr wohl aus der Art, wie Ti
Böhme benutzte, erkannt, ohne dessen eigene Äu
rungen zu kennen; er schreibt: „Auch Böhme hat
nur an vielen einzelnen Stellen benutzt, aber in
verarbeitet hat er ihn nicht.“ [158]

Die Zweifel, die Ederheimer noch hegt, ob Ti
auch alle diese Gedanken wirklich aus Böhme und n
etwa aus dem Meister Eckard und Spinoza, der Na
philosophie und dem Pietismus geschöpft habe, wer
Äußerungen Tiecks aus bisher noch ungedruckten Brie

---

[158] A. a. O. S. 54.

wie die folgenden, beseitigen[159]. Anfang 1800 schreib
von Jena an seine Schwester Sophie Bernhardi: „. . .
aber lies den Jakob Böhm mit Andacht, und wir wer
einen neuen Ort haben, wo wir uns begegnen, Du w
einen neuen Sinn, ich möchte sagen, eine neue Seele
kommen, und mir erscheint die Welt anders, ich v
seitdem von Gott. Für Bernhardi ist er nicht . . .“
bald darauf, indem er sie tröstet, während er se
krank an der Gicht in Jena liegt: „Was soll ich schrei
als daß ich Dich, liebste Schwester, unendlich liebe,
daß Du das glauben mußt; sei nicht so trübsinnig,
werde es auch, lies, wenn es [der Trübsinn] Dich
wandelt, den Jakob Böhm, da ist die Lebensfülle,
ist der ewige Frühling, wie er nirgends mehr bl
Dieser Mann ist durchaus mit Gott angefüllt, und ke
kann, so wie er, die Seele unmittelbar zu Gott füh
besonders in der Morgenröthe . . . In J. Böhm ist
größte Ansicht der Sprache, ich bekehre hier alle Le
zu ihm und bin sein Prediger . . .“

Bezeichnend ist die Nachschrift zu jenem Br
an A. W. Schlegel vom Juli 1801, in dem es sich
die Herausgabe des Ofterdingen handelt: „Was ich
dem Roman will? Ihn von neuem studieren, wie
jetzt die Griechen, er gehört mir zu Böhme, zu
ich beständige Studien mache, zu Schellings Na
philosophie, die ich lese, zum Plato, den ich ebenf
lese. Sind dies nicht Studien genug?“ [160]

b) Böhme und Runge.

Ein System nach Böhme wird man demnach a
bei Runge vergeblich suchen. Auch für ihn war

[159] Vgl. Anhang.

[160] Als Zitat abgedruckt von Gotthold Klee: *Zu Ludwig T*
germanistischen Studien. Programm des Gymnasiums in Bau
1895, S. 7.

einzelne Bild, der einzelne Satz, die einzelne Anschauung und kühne Symbolisierung das wichtige. Böhme gab ihm nicht Erkenntnisse, sondern regte seine eigene Erkenntniskraft an. Die einzelne Stelle aus Böhme war gleichsam der „Blitz und Feuerschrack“, der ihn selbst entzündete und sein eigenes Licht zum Brennen und Leuchten brachte. Auch ihm bot Böhme vor allen Dingen die Möglichkeit, in kühnen und allumfassenden Bildern und Symbolen seinem Gottgefühl ein für ihn befriedigendes Vorstellungskorrelat zu geben. Der Mystiker kam der Abneigung und Unfähigkeit des Malers zu streng begrifflichem, wissenschaftlichem und kritischem Denken entgegen. Er gab ihm das Recht zu dem, was er brauchte: zur freien und in gewissem Sinn voraussetzungslosen Synthese. Es wird also vergeblich sein, den Gedankengang Böhmes bei Runge zu suchen. Wohl aber finden sich bei ihm zahlreich genug Anlehnungen an einzelne Denk- und Vorstellungsmotive Böhmes. — Eines nur — und das ist das entscheidend wichtige — ist ganz im Sinne Böhmes Eigentum von Runges Denken geworden: daß nämlich die Anschauung vollkommene Evidenz besitzt. Der Gedankengang, der hier zu Grunde liegt, läßt sich vielleicht in folgender Weise darstellen. Der Anblick irgend eines Mikrokosmus vermittelt in vollkommener Weise die Kenntnis des Makrokosmus[161]. Diese Erkenntnis geht nicht durch Begriffe, sondern durch das Gefühl, indem nämlich durch den Anblick des Mikrokosmus die Seele so abgestimmt wird, daß sie im gleichen Rhythmus mit ihm und damit mit dem Makrokosmus schwingt. Dadurch wird die Seele eins mit dem Makrokosmus, dessen Sein nun mit ihrem Denken identisch ist. Dies sollte der eigentlich natürliche Zustand sein: Einheit von

[161] Vgl. *Aurora* Kap. 2. W. W. (Gichtel) von 1730, I 30 ff.

Weltgeschehen und Bewußtseinsinhalt. Aber die Sünde lenkt die Blicke der Seele vom Ganzen ab auf ihr Selbst und zerstört so den Gleichklang. Dieser wird erst wieder hergestellt durch die interesselose Anschauung des Ganzen in einer seiner Abbildungen, dem Mikrokosmus. Jene berühmte Böhmestelle[162]: „Du wirst kein Buch finden, da Du die göttliche Weisheit könntest mehr innen finden, zu forschen, als wenn Du auf eine grüne und blühende Wiese gehest, da wirst Du die wunderliche Kraft Gottes sehen, riechen und schmecken, wie wohl es nur ein Gleichnis ist" — darf man zusammenhalten mit Äußerungen Runges, wie etwa jener an seine Mutter vom 15. Juni 1803: „... Recht viele Blumen mache ich, liebste Mutter, und vertiefe mich immer mehr in die lebendige Fülle der Farben. In den Blumen fühlt unser Gemüt doch noch die Liebe und Einigkeit selbst alles Widerspruchs in der Welt; eine Blume recht zu betrachten, bis auf den Grund in sie hineinzugehen, da kommen wir nie mit zu Ende. Ich kann mich garnicht satt sehen, das Sehen wird mir recht von Tage zu Tage lieber, und ich freue mich immermehr, daß ich so recht von Herzen aus darauf verfallen bin. Alles Lebendige hat in unsrer Seele seinen Spiegel und unser Gemüt nimmt alles recht auf, wenn wir es mit Liebe ansehen. Dann erweitert sich der Raum in unseren Innern und wir werden zuletzt selbst zu einer großen Blume, wo sich alle Gestalten und Gedanken wie Blätter um einen großen Stern um das Tiefste unserer Seele, um den Kelch, wie um einen tiefen Brunnen drängen, aus welchem bloß die Staubfäden als die Eimer und die tiefen Leidenschaften unserer lebendigen Seele herauskommen und wir uns selbst immer verständlicher werden. — So ist die Dreieinigkeit der Farben das

[162] *3 Prinz.* 8, 12 (W. W. II 76 f.).

lebendige Wasser, das alle unsere Sinne auf das eine, was not ist in der Welt, zurückführt."[163]

Auch wird an jenen Ausfall gegen gewisse Gelehrte, die alles so zusammenhängend wissen und doch so wenig Liebe in sich haben, zu erinnern sein[164]. So urteilt denn Perthes nach dem Erscheinen der *Hinterlassenen Schriften* in einem Brief an Jakob Grimm vom 10. März 1840[165]: „Otto hatte das Wahre der Mystik Jakob Böhmes aufgefaßt, damit aber auch Manches von dessen Vorstellungsweise, und so kam er zu dem Gewagten, z. B. die Dreieinigkeit in den Farben zu finden, und die gelbe dem Heiligen Geist zu vindicieren. Otto würde bei seinem klaren Sinn sich durch solch Phantastisches durchgearbeitet haben, wäre er leben geblieben . . ."

Als Runge die Schriften Böhmes in die Hand nahm, war ihm die Art des Böhmeschen Denkens nicht mehr ganz fremd. Er hatte sie ja schon mit überkommen aus Tiecks Schriften, die voll von ihr waren. Epochemachend aber war erst seine direkte Bekanntschaft mit Böhmes Schriften, die sich zum ersten Male in dem Brief an Daniel vom 7. November 1802[166] verrät. Der Brief ist voller Anklänge an Böhmesche Spekulation und Runge verheißt dem Bruder, er werde ihm „in einem langen Aufsatz mitteilen, wie alle diese Sachen zusammenhangen, und wie nun daraus ich selbst und die ganze neue Kunst hervorgehen kann . . ." Im November und Dezember dieses Jahres sind seine Briefe voll von Böhmeschen Wendungen und Ausdrücken. Am 27. November nennt er zum ersten Male den Namen des Philosophen in einem Brief an Daniel[167]. Die Beschäftigung mit dem Mystiker befruchtet Runges Phantasie außerordentlich.

---

163 Runge II 220.
164 Ebd. II 181.
165 *Euphorion* IX 661.
166 Runge I 16 f.
167 Ebd. I 20.

Alle großen Entwürfe, eigentlich das ganze Werk se
Lebens, weisen auf diese Wintermonate zurück.

Tieck, der ja Böhmes „Prediger“ war und
Leute zu ihm bekehrte“, hatte sich im Herbst 180
sonders mit dem verloren geglaubten und wiederge
denen Manuskript zu Hardenbergs *Lehrlinge zu Sais*
schäftigt. Er schreibt im September an seine Schweste
„Ich freue mich, welchen schönen und tiefen Eind
Dir alle diese Sachen machen werden, ich bin so gl
lich gewesen, ein Manuskript noch zu erhalten, wel
schon verloren gegangen war, die Lehrlinge zu S
welches nach meinem Gefühl das Schönste ist, wa
noch jemals gemacht hat . . .“ In dieser Stimm
scheint das Interesse für Jakob Böhme bei ihm
neuem rege geworden zu sein und er hat dessen I
dem jungen Maler im Gespräch mitgeteilt. Runge we
stens behauptet, aus dem Gespräch mit Tieck die
regung zur mystischen Spekulation erhalten und so
damals noch vor Tiecks Abreise nach Ziebingen
Bild *Die Quelle* konzipiert zu haben, das eine
stellung seiner mystischen Weltansicht werden so
Später, am 1. Dezember, schreibt er an Tieck:
wissen von den Ideen mit der Quelle; ich habe öf
mit Ihnen davon gesprochen, und von daher sind
alle diese Gedanken gekommen.“[169] Bei seiner Abr
nach Ziebingen mag Tieck dann dem Freunde als Trö
den Jakob Böhme selbst gegeben haben. Denn
scheint, daß Runge in der folgenden Zeit selbst
dessen Schriften gelesen hat. Aber er las wohl k
ganze Werke im Zusammenhang. Tieck wird ihn
einzelnes aufmerksam gemacht und ihm Winke für
Lektüre gegeben haben. In Tiecks Lieblingsbuch,
Morgenröte im Aufgang und in der zweiten gro

[168] Vgl. Anhang. [169] Runge I 26.

Schrift Böhmes, den *Drei Prinzipien göttlichen Wesens*, findet sich im ganzen alles wieder, was in Runges Denken auf Jakob Böhme weist. Aber jedenfalls hat Runge sämtliche acht Bände der Gichtelschen Ausgabe von 1730, die Tieck besaß [170], in Händen gehabt, wie die Benutzung der dieser Ausgabe beigegebenen Titelkupfer beweist. Gelesen aber wird er nur wenig haben. Umfang und Schwierigkeit der Lektüre werden ihn, der keinen Philosophen zu lesen vermochte, zurückgeschreckt haben; schreibt doch auch Fechner von dem Stil der Schriften, er sei nur „mit Geduld zu überwinden", oder man müsse die Ausführungen „blätterweise überschlagen, ... wenn man nicht einem völligen Ekel an Böhmes ganzer Theosophie preisgegeben sein will . . . " [171]. Und Geduld zu mühseligem Studium einer verzwickten Spekulation besaß Runge in jener Zeit sicherlich am allerwenigsten, in der ihn Liebessorgen tief bekümmerten und anderseits das schöpferische Verlangen in ihm trieb und drängte und eine Fülle von Konzeptionen zum Leben wollte.

Aber er ist dem Mystiker auch späterhin treu geblieben. Er hat sich später — die Nachricht datiert vom 11. Mai 1804 [172] —, wie es scheint, die Werke Böhmes in einem unvollständigen Exemplar, das eigentlich in die Bibliothek Kosegartens gehörte, gekauft, und Kosegarten, der es aufgegeben hatte, „diesen Schriftsteller zu lesen", übersandte ihm bereitwillig die noch fehlenden beiden Bände [173]. Im Jahre 1810 kennt er Jakob Böhme (und auch Swedenborg) genau genug, um ihn als Quelle für die „tiefsinnigen Beziehungen in der tabellarischen Ordnung" in Harsdörfers *Erquickstunden* (Nürnberg 1642) anzugeben, aus welchem Buch ihm sein

---

[170] Vgl. Ederheimer S. 1. [171] A. a. O. S. 157.

[172] Runge II 266.

[173] Vgl. S. 12 Anm. (Falls nämlich diese Ausdeutung von Kosegartens Brief zutreffend ist.) Runge II 266 f.

Bruder Karl einen Auszug über die Farben geschickt hatte[174].

c) Böhmesche Mystik in Runges Gedankenwelt.

Bei den fortwährenden Wiederholungen des gesamten Materials in sämtlichen Schriften Böhmes ist es ebenso unmöglich wie zwecklos, die einzelnen Stellen genauer nachweisen zu wollen, die Runge etwa in jedem Einzelfalle im Auge hatte. Vielfach mag ihm die Anregung zu dem einen oder anderen Gedanken lediglich durch Tieck vermittelt worden sein. — Im ganzen ergibt die Untersuchung von Runges Verhältnis zu Böhme nach der materiellen Seite hin das Folgende:

α. Hegel charakterisiert die Gesamtlehre Böhmes in seiner Geschichte der Philosophie[175] als das „Streben, alles in einer absoluten Einheit zu erhalten, die absolute göttliche Einheit und die Vereinigung aller Gegensätze in Gott. Sein Haupt-, ja man kann sagen, sein einziger Gedanke, der durch alles hindurchgeht, ist im allgegemeinen die heilige Dreifaltigkeit, in allem die göttliche Dreieinigkeit aufzufassen, alle Dinge als ihre Enthüllung und Darstellung, so daß sie das allgemeine Prinzip ist, in welchem und durch welches alles ist, und zwar so, daß alle Dinge nur diese Dreieinigkeit in sich haben, nicht als eine Dreieinigkeit der Vorstellung, sondern als reale, — die absolute Idee. Alles wird als diese Trinität erkannt. Alles was ist, ist nur diese Dreiheit. Diese Freiheit ist alles."

Ob diese Charakteristik Böhme genug tut, ist hier nicht zu erörtern. Jedenfalls bezeichnet sie im wesentlichen das, was Runge aus Böhme für seine Weltbetrachtung in erster Linie entnommen hat. Auch er

[174] Runge I 183.

[175] Vgl. Peip a. a. O. S. 14. Hegel, *Gesch. d. Philosophie* III 300 f.

sucht nun überall die Trinität. Vor allen Dingen ist ihm die Dreiheit der Grundfarben, die vereinigt wieder Weiß geben, ein Symbol der Dreifaltigkeit und damit des Absoluten. Als erste Andeutung der Bekanntschaft mit Böhme erscheint dieser Gedanke. Am 7. November 1802 schreibt Runge an Daniel[176]: „Die Farbe ist die letzte Kunst und die uns noch immer mystisch bleiben muß, die wir auf eine wunderlich ahnende Weise wieder nur in den Blumen verstehen. — Es liegt in ihnen das ganze Symbol der Dreieinigkeit zum Grunde: Licht, oder weiß, und Finsternis, oder schwarz, sind keine Farben, das Licht ist das Gute, und Finsternis ist das Böse (ich beziehe mich wieder auf die Schöpfung); das Licht können wir nicht begreifen, und die Finsternis sollen wir nicht begreifen, da ist den Menschen die Offenbarung gegeben, und die Farben sind in die Welt gekommen, das ist: blau und rot und gelb. Das Licht ist die Sonne, die wir nicht ansehen können, aber wenn sie sich zur Erde oder zum Menschen neigt, wird der Himmel rot. Blau hält uns in einer gewissen Ehrfurcht, das ist der Vater, und rot ist ordentlich der Mittler zwischen Erde und Himmel; wenn beide verschwinden, so kommt in der Nacht das Feuer, das ist das Gelbe und der Tröster, der uns gesandt wird — auch der Mond ist nur gelb." — Ähnlich erscheint der Gedanke bald darauf[177]: „wie die geoffenbarte Religion uns die Dreieinigkeit erschließt, so erschließt sie [die Erde] uns die Dreieinigkeit der Farbe . . ." Und in dem Brief an Pauline Bassenge[178]: „Das simple Symbol der Dreieinigkeit Gottes ist das Sinnbild des höchsten Lichtes, wie das Symbol der drei Farben das des Sonnenlichtes. Die drei Farben brechen sich aber tausendfach in der Welt, und nur dadurch,

[176] Runge I 17.
[177] Ebd. I 20. An Daniel, 27. Nov. 1802.
[178] Ebd. II 210. April 1803.

daß wir nicht müde werden, aus allen Brechungen die reinen Farben herauszufinden, lernen wir die Farben verstehen, — so wie wir die Dreieinigkeit mehr und mehr begreifen lernen durch die Bewegungen unseres Gemütes und der Welt ..." Mehr kosmologisch aufgefaßt erscheint die Trinität nach dem Gespräch mit Tieck über die Tageszeiten in Ziebingen. Am 23. März 1803 schreibt Runge an Daniel[179]: „... Wer nur den rechten Glauben hat und suchet damit nach außen, der wird alle Wissenschaft finden, denn aus dem innern Lichtstrahl ist alles hervorgegangen, er ist der lebendige Odem, das Bild Gottes in uns, das Wort, der Anfang aller Dinge; aus diesem sind die Farben hervorgegangen, das ist die Eins und die Drei, das ist die Sehnsucht, die Liebe und der Wille, das ist gelb, rot und blau, der Punkt, die Linie und der Zirkel, Muskeln, Blut und Knochen ..." Böhme bestimmt die Dreiheit, wenn er sich keines Bildes bedient, als: „1. Ein ewiger Wille. 2. Ein ewig Gemüte des Willens. 3. Der Ausgang von Willen und Gemüt, welches ein Geist des Willens und Gemütes ist" [180], oder er sagt: „So finden wir nun, daß die Drei von Ewigkeit ein unanfänglich und unauflöslich Band sind, als Sehnen, Wollen und Begehren." [181] Analogien aber findet er überall. Er stellt ausdrücklich fest: „Alles Ding in dieser Welt ist nach dem Gleichnis dieser Dreiheit worden." [182] Und er schließt die Ausführung gleich an: „Ihr blinden Juden, Türken und Heiden, tut die Augen eures Gemütes auf, ich muß euch an eurem Leibe und an allen natürlichen Dingen zeigen, an Menschen, Tieren, Vögeln und Würmen, sowohl an Holz,

---

[179] Runge I 37.

[180] *Mysterium Magnum* 1, 3 (W. W. VII 5 f.).

[181] *3 Prinz.* 14, 62. (W. W. II 184.) Die spekulative Ableitung der Trinität siehe bei Peip S. 28.

[182] *Aurora* 3, 36 (W. W. I 47).

Steine, Kraut, Laub und Gras, das Gleichnis der H. Dreiheit in Gott." Und: „Nun merke: In einem Holze, Steine und Kraut sind drei Dinge, und kann nichts geboren werden oder wachsen, so unter den dreien sollte in einem Dinge nur eines außen bleiben. Erstlich ist die Kraft, daraus ein Leib wird, es sei gleich Holz oder Stein oder Kraut; hernach ist in demselben ein Saft, das ist das Herze eines Dinges; zum dritten ist darinnen eine quellende Kraft, Geruch oder Geschmack, das ist der Geist eines Dinges, davon es wächst und zunimmt: so nun unter den dreien eines fehlet, so kann kein Ding bestehen." [183] Die mathematische Spekulation, die später im Brief an Tieck [184] noch einmal ausgeführter erscheint, findet ihre Entsprechung in Böhmes späteren Schriften [185]. Interessant ist Daniels Bericht, daß unter den früheren Entwürfen und Zeichnungen zu den *Tageszeiten* sich vier besonders merkwürdige Blätter befunden hätten, „welche die Figuren nur ganz allgemein gehalten, hingegen sehr strenge und genaue geometrische und perspektivische Linien über das Ganze" zeigten [186].

Daß der Begriff der Trinität als der absoluten Idee bei Böhme zugleich die christlich-religiöse, überlieferte Vorstellung und einen rein philosophisch-spekulativen Gehalt umfaßt [187], macht ihn für Runge, der in der Art der Naturphilosophie zu denken gelernt hatte und doch mit seinem, vom Elternhause her festgehaltenen Christentum nicht brechen wollte — ganz im Sinne Tiecks und Sternbalds —, besonders wertvoll. Jener

---

[183] *Aurora* 3, 47 (W. W. I 49).

[184] Runge I 39—41.

[185] Zu der „Figur der Schöpfung" vgl. *Aurora* 14, 71 ff. (W. W. I 177 f.) und das Haupttitelblatt im I. Bd. Ferner: *Vom dreifachen Leben* Kap. 9 *Psychologia vera* und *Mysterium Magnum* Kap. 11.

[186] Runge I 229.

[187] Vgl. *Aurora* Kap. 2, 32 ff. Kap. 3.

naturphilosophische Dualismus als Weltprinzip war ihm eine tiefeingewurzelte, notwendige Vorstellung. Begrifflich erläutert, ist ihm die Trinität etwa das Eine, das sich in die Zwei und Drei geteilt hat. Er schreibt: „Die Welt hat sich gesondert in Ich und Du [= Nicht-Ich?] . . ., da ist die 3 in die Welt gekommen“ [188], und dann wieder, im Brief an Pauline, in anthropologischer Anwendung [189]: „Wir bestehen nun einmal aus dem Gemüt und aus dem Körper; der eigentliche Grund von beiden ist der lebendige Odem in uns [die 1, die sich in 2 und 3 geteilt hat], und wenn wir es uns deutlich und offen gestehen wollen, so ist in unserm Gemüt immer eine Sehnsucht, die Wand zu durchbrechen, die beides von einander trennt. Diese Sehnsucht und dieser Wille in uns sind eben auch nur das Innere und Äußere, wir bestehen aus beiden, das ist das Ich und das Du, das kann nicht verbunden werden als durch den Tod; ich meine, daß sie völlig eins sind, wie sie im Paradiese gewesen.“

Auch zur Farbenspekulation selbst hatte Böhme einige Anregung in der *Aurora* [190] gegeben, wenn er gleich zu Anfang die Farben den einzelnen „Qualitäten“, den Grundbestandteilen der Welt, zuweist, so der „bitteren Qualität“ die grüne Farbe, sie ist das „zusammenziehende“ und damit formgebende Prinzip, „das Herze in allem Leben“, das die Einzelexistenz der „Kreaturen“ und „Gewächse der Erden“ ermöglicht, während die „süße Qualität“, der die Gewächse verdanken, daß sie wohlriechen und -schmecken, „die gelben weißen und rötlichen Farben“ hervorbringt. — Etwas anders werden die Farben schon wenig später verteilt. Hier sind die „herbe“ oder „saure“ und die „süße Qualität“ die Gegensätze,

---

188 Runge I 41. 189 Ebd. II 208 f.

190 *Aurora* 1, 19 22 (W. W. I 27 f.).

während die „bittre“ das vereinigende Element ist, das den „Ternar“, die heilige Dreiform, wieder herstellt; sie ist „die Durchdringung oder Triumphierung, die da in der herben und süßen aufsteiget und triumphieret“. In ihr bilden sich „allerlei rote Farben“, in der süßen „weiße und blaue“, in der herben und sauren „allerlei grüne und dunkele und vermengte Farben, mit mancherlei Gestalt und Geruche“. — Runge geht aber von einem andern Gesichtspunkt aus, indem er sich an eine Stelle im *Irdischen und Himmlischen Mysterium* anschließt. Nach dieser gibt es vier Farben, Blau, Rot, Grün, Gelb, und als fünfte Weiß, das zu Gott gehört, während die vier andern das Mysterium der Natur darstellen. „Die schwarze Farbe gehört nicht in die Zahl der Farben, sie ist Mysterium, und unverstanden, als nur denen, die die Natur-Sprache haben, denen sie eröffnet wird von Gottes Geist.“ [191] Es ist also wiederum eine Dreiheit: die beiden Gegensätze Lichtreich und Reich der Finsternis, und als drittes ihre gegenseitige Durchdringung, die reale Welt der Erscheinungen und der Farben. Diese Teilung nun ist zugleich eine moralische in Gut und Böse [192], in ein himmlisches und ein teuflisches Prinzip, die zwei sich schneidende Kreise bilden. Die beiden gemeinsame Fläche ist das Gebiet der menschlichen Seele, von der es heißt, sie „siehet die himmlische und die höllische, denn sie lebet zwischen beiden“ [193]. So ist es auf dem Haupttitelkupfer im ersten Bande der Gesamtausgabe dargestellt [194]. — Hieraus wird nun Runges Lehre, wie er sie seinem Bruder auseinandersetzt [195].

---

[191] 7, 3 ff. (W. W. IV [105]).

[192] Vgl. Vorrede zur *Aurora* (W. W. I) 9, 28 68 69. *Aurora* 1, 2 ff. (I 24 f.); 2, 2—10 (I 30 f.).

[193] *Aurora* 11, 72 (I 142).

[194] Vgl. die Erläuterung W. W. I.

[195] Runge I 17 (siehe oben).

Licht oder Weiß ist das absolut Gute, Finsternis oder Schwarz das Böse. Beide sind keine Farben. „Das Licht können wir nicht begreifen und die Finsternis sollen wir nicht begreifen, da ist dem Menschen die Offenbarung gegeben, und die Farben sind in die Welt gekommen.“ Licht und Finsternis durchdringen sich gegenseitig und brechen sich zu den Farben, der eigentlichen Welt. Diese ist wieder symbolisiert durch die Dreieinigkeit. Die Dreieinigkeit ist die Welt. Blau wird zum Symbol Gott-Vaters, Rot ist der Mittler, Gelb die Nacht und der Heilige Geist als der Tröster. Die Grundidee dieser Farbenauffassung lebt fort in Runges späteren Untersuchungen, die Goethe wertvoll erschienen. In diesem Sinne ist die „Farbenkugel“, auf der zwischen den Polen Weiß und Schwarz zum Äquator hin sich die Farben ausbreiten und in gegenseitige Beziehungen treten, ein Symbol der ganzen Welt mit allen ihren Gesetzen und selbst allen sittlichen Verhältnissen. — Viel später heißt es noch einmal auf einem seiner Studienblätter[196]: „Wie Licht und Finsternis die beiden unendlichen Kräfte sind, die alle Erscheinung verschlingen, so leben auch alle Dinge in denselben in ewiger Erzeugung und Auflösung. — So entzündet sich in der klaren, farblosen Tiefe die Farbe, und indem sich die Farbe ineinander bewegt, entzündet sich immer gewaltiger und lichtvoller die Farbe derselben. — Versinkt die Farbe in eine tiefe Farblosigkeit, so entzündet in dieser lebendigen Tiefe die leiseste Erleuchtung die Farbe wie einen bekannten Klang von neuem . . .“

β. Die erste Bekanntschaft mit Böhme hatte Runge sogleich zur Konzeption eines umfangreichen symbolischen Gemäldes angeregt, dessen Entwurf er dem Bruder mitteilt. Es sollte „eine Quelle werden im weitesten

---

[196] Runge I 141.

Sinn des Wortes: auch die Quelle aller Bilder, die ich je machen werde, die Quelle der neuen Kunst, die ich meine, auch eine Quelle an und für sich"[197]. Zur Ausführung des Bildes ist es nicht gekommen. Die bald darauf erfolgte Konzeption der *Tageszeiten* drängte alles andere zurück, und das neue Werk nahm in sich auf, was für das frühere geplant und vorbereitet war[198]. Dieses Bild nun sollte eine Darstellung des Weltalls werden im Sinne der Böhmeschen Kosmologie. Runge beschreibt seinen Plan: „... Es muß Dir und jedem auch, heimlich so sein, wenn Du an einer Quelle oder an einem Bache liegst, wo es recht stille umher ist, und es rieselt und rauscht nun über den Steinen, und die Blasen zerspringen, und die muntern Töne, die so aus der Tiefe des Felsens und des Bornes kommen, als wenn sie sich nun lustig in die weite Welt wagen, jeder Ton kennt seine Blume und spielt um den Kelch und wiegt sich in den Ästen der Bäume, es muß einem so vorkommen, als wenn diese Steine die Finger der Nymphe wären, und sie spielt bloß mit dem Wasser und entlockt der Harfe diese muntern Töne. Die Blasen gleiten durch ihre Finger und es hüpfen muntre Kinder heraus, wenn sie zerspringen, und gleiten in das Schilf hinab, und die Lilie steht im höchsten Licht, die Rose sieht von unten hinein in den Kelch und die weiße Lilie errötet von dem glühenden Kuß. Sieh', so freut sich die Welt des Lichts, das Gott ausgehen ließ, sie zu trösten. Recht in dem Mittelpunkt der Erde, da sitzt die arme Seele und sehnet sich zum Licht, wie wir uns hinein sehnen. So gestaltet sich die Erde wie das Embryo im Ei, und wenn die große Geburt der Welt vor sich geht, dann wird sie erlöset werden. Und, wie Jakob Böhme meint, der Teufel

---

[197] Runge I 19 f. 27. Nov. 1802 und I 23 ff. An Tieck, 1. Dez. 1802.
[198] Ebd. I 244.

hat die Erde verbrannt und nun die Seele da eingeschlossen, aber die Barmherzigkeit Gottes währt ewiglich, und Gott sprach: es werde Licht, und das Licht war vor der Sonne, denn das Licht ist die Nahrung der Sonne; und das Licht scheint in die Finsternis und die Finsternis begriff es nicht; da gab Gott dem Menschen die Farbe, und das lustige Leben quillet aus der Tiefe des Brunnens, und nun gebiert die Erde die Menschenkinder, und wir haben seinen Tag gesehen und gehen lustig auf der Erde herum; innerlich sehnen wir uns zum Licht, und unsre liebe Mutter in der Erde hält uns fest, und wir können es nicht lassen, die Erde zu lieben, und sie grüßt uns in jeder Blume, und wir erkennen sie und hören ihre Stimme, und wie die geoffenbarte Religion uns die Dreieinigkeit erschließt, so erschließt sie uns die Dreieinigkeit der Farbe, aber der Teufel streut dazwischen Unkraut und giftige, tückische Blumen, wie das Bilsenkraut und die giftigen Pilze, auf welche er die höllischen Farben malt, aber es wächst keine liebe Blume in ihrer Nähe, also sollen wir uns auch hüten, wie die Blumen sich hüten, vor der bösen Gemeinschaft, daß er uns nicht verschlinge usw."

Daß es sich hier nur um einzelne Züge aus einem zusammenhängenden Vorstellungsbilde handeln kann, ist deutlich. Nimmt man Böhmes kosmische Theorie hinzu, so füllen sich die Lücken, die einzelnen Gedanken hören auf, sprunghaft zu sein, das Ganze bekommt Ordnung, Zusammenhang und Untergrund.

Auf Böhme weist zunächst schon der Name des Bildes. Bei Böhme ist die ganze Welt ein „Quellen und Treiben". Sie besteht aus zwei ersten Qualitäten[199]. „Qualität" aber ist „die Beweglichkeit, Quallen oder Treiben eines Dinges"[200]. Jede der Qualitäten ist darum für

[199] *Aurora* 1, 2 (W. W. I 24).
[200] Ebd. 1, 3 (W. W. I 24).

sich ein „Quell“[201]. Vereinigend die Qualitäten aber ist Gott überhaupt „das Herze oder Quellbrunnen der Natur“[202]. Der Makrokosmus erscheint überall abgebildet im Mikrokosmus[203]: Die Welt, im Ganzen wie in allen Einzelerscheinungen, ist ein „Quellen und Treiben“, ein „Quall“, ein „Quellbrunn“ oder ein „Geborenwerden“, ein „Aufsteigen“. So heißt denn auch die ganze Schöpfung, die nichts als „eine Offenbarung des allwesenden, ungründlichen Gottes“ ist, ein „Mysterium der ewigen Gebärung“[204].

Eine eingehende und übersichtliche Darstellung des kosmologischen Systems namentlich nach den späteren, begrifflich strengeren, abstrakteren Schriften Böhmes hat Peip gegeben[205]. Für Runge aber kommen mehr die konkreteren, stark bildlichen und sinnlichen Vorstellungen der *Aurora* und der *Drei Prinzipien* in Betracht. Eine Systematisierung dieser bunten und farbenreichen Symbolik scheint noch nicht versucht zu sein. Nur zu einigen Terminis gibt Fechner den Schlüssel nach Parazelsus. — Im folgenden soll es versucht werden, eine Zusammenstellung dessen zu geben, was Runge für seine Anschauungswelt und seine Bildersprache aus diesen dunklen Reichtümern entnommen hat.

Gott selber ist das Wesen aller Dinge, „denn von Ihme ist alles erboren, geschaffen und herkommen, und nimmt alles Ding seinen ersten Anfang aus Gott“. „Da nun Gott diese Welt samt allem hat erschaffen, hat er keine andere Materiam gehabt, daraus Er's machte, als sein eigen Wesen aus sich selbst. Nun ist Gott ein Geist, der unbegreiflich ist, der weder Anfang noch Ende hat,

---

201 *Aurora* 1, 4 5 9 (W. W. I 25).
202 Ebd. 1, 6 (W. W. I 25).
203 Ebd. 2, 16 (W. W. I 32 f.).
204 *Sign. rer.* 16, 1 (W. W. VI 230).
205 A. a. O. S. 31—51.

und seine Größe und Tiefe ist alles. Ein Geist aber tut nichts, denn daß er aufsteige, walle, sich bewege und sich selbst immer gebäre ... Denn ein Geist ist wie ein Wille oder Sinn, der aufsteiget, und sich selbst in seinem Aufsteigen siehet, infizieret und gebieret." Das läßt sich zwar „mit Menschenzungen" nicht völlig klar darstellen, da Gott gar keinen Anfang hat. Denn „es ist in Gott wohl kein Unterscheid: allein wenn man forschet, wovon Böses und Gutes komme, muß mans wissen, was da sei der erste und unkündlichste Quell des Zornes, und denn auch der Liebe, weil sie beide aus einem Urkunde sind, aus einer Mutter, und sind Ein Ding"[206]. Gott also teilt sich selbst, und aus dieser Zweiteilung wird alles, was ist, erzeugt und geboren. Die Welt ist eine Entfaltung des göttlichen Wesens, des Ur-Einen. Nun steigen die Kräfte in Gott auf, und es wächst alles „freudenreich", so, wie es später die irdische Natur nach Luzifers Fall nachzubilden suchte, aber jetzt noch vollkommen und herrlich: „himmlische Bäume und Stauden, die ohne Aufhören ihre Frucht tragen, schön blühen und wachsen in göttlicher Kraft, also freudenreich, daß ich das nicht reden und schreiben kann"[207], alles, „was für Früchte und Gewächse aus dem Salniter der Erden wächst von Bäumen, Stauden, Wurzeln, Blumen, Öle, Wein, Getreide"[208]. „In seinem heiligen Wallen" hat Gott dann „die heiligen Engel alle auf einmal geschaffen, nicht aus fremder Materia, sondern aus Ihm selber, aus seiner Kraft und ewigen Weisheit"[209]. Diese sind zu Gottes Gleichnis geschaffen, wie später die Menschen an äußerer Gestalt ihm gleich, haben auch

---

[206] *3 Prinz.* 1, 1—5 (W. W. II 9 f.).

[207] *Aurora* 4, 13 (W. W. I 54).

[208] Ebd. 4, 16 (W. W. I 54) Salniter, auch Salitter; bei Para zelsus Sal nitri; vgl. Fechner.

[209] Ebd. 4, 26 (W. W. I 56).

nicht etwa Flügel, sondern Hände und Füße wie die Menschen[210], diesen vollkommen gleich, „dieweil wir denn in der Auferstehung sollen den Engeln gleich sein[211], nur freilich ohne die recht eigentlich irdischen Organe zur Ernährung und Fortpflanzung, die der Mensch erst nach seinem Falle erhalten hat“[212]. Im Kreise rund um „Gottes Sohn, oder Herze“, der gleich der Sonnenkugel ist, das Zentrum der göttlichen Liebe[213], sind drei Königreiche der Engel errichtet, entsprechend den drei Personen Gottes, das Micha-El's, Lucifer's und Uri-El's[214]. In sieben „Qualitäten“ oder „Quellgeistern Gottes“ (deren sechster der Marcurius oder Schall, Ton ist), steigt die Welt auf. Sie alle sieben sind in jedem Engel enthalten[215], der fünfte Geist Gottes aber ist die „holdselige, freundliche und freudenreiche Liebe“, das „freundliche Liebe-Licht-Feuer“[216]. Für diese himmlische Liebe der Geister hat Böhme die prachtvollsten Worte. Einmal heißt es: „und ist nichts denn ein herzlich Lieben und freundlich Sehnen, Wohlriechen, Wohlschmecken und Liebefühlen, ein holdselig Küssen, von einander essen, trinken und Liebe spazieren. Das ist die holdselige Braut, die sich in ihrem Bräutigam freuet...“[217], Worte, die ihren Eindruck gerade auf Runge nicht werden verfehlt haben. Das Leben der Engel untereinander wird weiter sehr liebevoll geschildert: „Den kleinen Kindern will ich sie recht vergleichen, die im Maien, wenn die schönen Röselein blühen, mit einander in die schönen Blümlein gehen, und

[210] *Aurora* 12, 83 (W. W. I 159).
[211] Ebd. 5, 2 f. (W. W. I 59).
[212] Ebd. 6, 12 f. (W. W. I 69).
[213] Ebd. 7, 15 16 (W. W. I 75).
[214] Ebd. 7, 7 (W. W. I 73).
[215] Ebd. 8 (W. W. I 83 ff.).
[216] Ebd. 8, 92 f. (W. W. I 100).
[217] Ebd. 9, 38 (W. W. I 111). Vgl. auch 8, 96—99 (W. W. I 101 f.).

pflücken derselben ab, und machen feine Kränzlein daraus, und tragen die in ihren Händen und freuen sich, und reden immerdar von der mancherlei Gestalt der schönen Blumen, und nehmen einander bei den Händen, wenn sie in die schönen Blümlein gehen, und wenn sie heimkommen, so zeigen sie dieselben den Eltern und freuen sich, darob dann die Eltern gleich eine Freude an den Kindern haben und sich mit ihnen freuen. Also tun auch die H. Engel im Himmel, die nehmen einander bei den Händen, und spazieren in dem schönen Himmelsmaien, und reden von den lieblichen und schönen Gewächsen in der himmlischen Pomp, und essen der holdseligen Früchte Gottes, und brauchen der schönen Himmels-Blümlein zu ihrem Spiel, und machen ihnen schöne Kränzelein, und freuen sich in dem schönen Maien Gottes. Da ist nichts denn ein herzlich Lieben, eine sanfte Liebe, ein freundlich Gespräch, ein holdselig Beiwohnen, da einer immer seine Lust an dem andern siehet . . . Keiner dünket sich schöner sein als der ander, sondern ein jeder hat seine Freude an dem andern, und freuet sich des andern schöner Gestalt und Lieblichkeit, davon denn ihre Liebe gegen einander aufsteiget, daß sie einander bei ihren Händen führen und küssen." [218]

Aber es folgt die Katastrophe. Luzifer sah, „daß er also schöne ist"; da „hat sein Geist . . . sich enthebet, in willens über die Göttliche Geburt zu triumphieren, und sich über das Herze Gottes zu erheben" [219]. Da bewegten sich die sieben Quellgeister im Luzifer „also harte, daß der Geist, der sie geboren, ganz feurig ward, und stieg im Quellbrunne des Herzens auf wie eine stolze Jungfrau" [220]. Damit aber „zündeten sie den Salitter des

---

[218] *Aurora* 12, 31—33 38 (W. W. I 150/51).
[219] Ebd. 13, 32 (W. W. I 17 f.).
[220] Ebd. 13, 39 (W. W. I 173).



Corpus an, und gebaren einen hoch-triumphierenden Sohn". „Da stund nun die angezündete Braut in dem siebenten Natur-Geiste, wie eine stolze Bestia."[221] Luzifer dachte, durch das Anzünden des Feuers würde nun in ihm das Licht ewig leuchten. Aber er irrte sich: „sein Licht verbrannte, so ward er ein schwarzer Teufel"[222]. Aber „die angezündete Natur brennet noch immerdar bis an jüngsten Tag, und diese angezündete Feuer-Quell ist eine ewige Feindschaft wieder Gott"[223]. Vom Teufel kommen nun auch in die Welt alle häßlichen Dinge, Nattern und Schlangen, „dazu allerlei Ungeziefer von Würmen, Kröten, Fliegen, Läusen und Flöhen, und alles, was da ist; auch so nimmt das Wetterleuchten, Donnern, Blitzen und Hageln von diesem seinen Ursprung in dieser Welt"[224], während Runge mehr die Unholde unter den Pflanzen vom Teufel kommen läßt. — Nun folgt auf die erste Geburt, die Erschaffung der Welt in ihrem himmlischen Bestande, und die zweite, Luzifers Fall, die dritte: es entsteht die „Begreiflichkeit der Natur", die eigentliche kreatürliche, körperliche Welt[225]. Diese aber ist keineswegs etwas anderes als der „Himmel", in den einst nach dem Tode die Seele fährt, sondern räumlich mit ihm identisch, und man solle nicht meinen, die Seele habe nach ihrer Trennung vom Körper meilenweite Wege zu durchmessen[226]. Es gibt nur einen Raum, in ihm aber verschiedene Prinzipien und Wesensabstufungen. Die irdische Existenz ist das Reich der Zerbrechlichkeit. —

Daß die Welt ein Prozeß ist, ein Geschehen, ein ewiges Werden, Quellen und Aufsteigen, ein eigentlich

---

[221] *Aurora* 13, 46 47 (W. W. I 174).
[222] Ebd. 15, 28 30 (W. W. I 211 f.).
[223] Ebd. 15, 43 (W. W. I 214); vgl. auch 18, 44 (S. 252).
[224] Ebd. 15, 66 (W. W. I 218).
[225] Ebd. 18, 29 (W. W. I 250).
[226] Ebd. 19, 24 (W. W. I 268).

unzeitlicher Prozeß, da alles in ewiger Wiederholung und in ewigem Kreislauf, und doch gleichzeitig geschieht, das Nacheinander und das Nebeneinander zusammenfallen und jedes einzelne Geschehen alle andern in sich begreift, ist das Grundmotiv, das Runge aufgefaßt und für sich verwertet hat. Aber auch viele einzelne Wendungen und Bilder Runges haben bei Böhme bedeutungsvolle Parallelen. Zu jenen Sätzen Runges: „Sieh, so freut sich die Welt des Lichts, das Gott ausgehen ließ, sie zu trösten" . . . und „aber die Barmherzigkeit Gottes währet ewiglich und Gott sprach: es werde Licht! Denn Gott war vor dem Licht, und ist größer als das Licht, und das Licht war vor der Sonne . . .", wird man jenen Abschnitt aus der Erklärung des Planeten Venus stellen können: „Denn als ihm König Luzifer den Locum dieser Welt als ein Zorn-Haus zugerichtet hatte, und vermeinte also grimmig und gewaltig darinnen zu herrschen, so verlasch zuhand das Licht in der Natur, darinnen er vermeinte, ein Herr zu sein, und erstarrete die ganze Natur als ein Leib des Todes, darinnen keine Beweglichkeit war; und mußte er als ein ewig Gefangener in der Finsternis bleiben. Nun wollte aber der heilige Gott diesen Locum seines Leibes, verstehe den Raum dieser Welt, nicht lassen in ewiger Finsternis und Schande stehen, und den Teufeln eigentümlich lassen; sondern gebar ein neu Regiment des Lichts und aller sieben Quellgeister der Gottheit, welches der Teufel nicht ergreifen noch fassen konnte; es war ihm auch nichts nütze. Denn er kann in dem Lichte der Sonne nichts mehr sehen als in der Fisternis." [227]

Vor allen Dingen aber liegen der Vorstellung von jener Doppelsehnsucht, hinauf zum Licht, und wieder hinab zur Erde, zu „unsrer lieben Mutter in der Erde"

---

[227] *Aurora* 26, 21 f. Vgl. ferner 23, 26 ff. und 19, 72 ff.

Gedankengänge Böhmes zu Grunde. — Die „Mutter" oder „Matrix", ursprünglich ein chemischer oder alchimistischer Terminus, ist bei Böhme eine Erscheinungsform der Gottheit. Genauere und festere Definitionen fehlen freilich. Die „Mutter" ist ein schillernder Begriff, der in immer neuen Bedeutungen verwandt wird. — Damit es zu einer Offenbarung, d. i. zur Weltschöpfung kommen kann, spaltet sich die Gottheit in eine männliche und eine weibliche Seite. Der männliche Teil, der eigentliche Geist Gottes, wirkt in dem weiblichen und so wird dieser zur Gebärerin[228]. Die Matrix ist auch die „herbe, finstre, harte und ängstliche" [229] Seite im Wesen Gottes, so daß die Zweiteilung zugleich eine moralische Spaltung in Gut und Böse bedeutet. Die Matrix enthält die Teile Gottes, aus denen sich später das Böse, der Abfall von Gott, entwickelt. — Aus dem Zeugungsakt mit dem „feurigen" Geist Gottes — die „Mutter" ist auch der „wässerige" Geist — entsteht die Welt. So rührt nun alles „aus der ewigen Mutter" her, „wie die in ihrer ewigen Geburt ist, also auch hat sie diese Welt geboren, und also wird auch jede Kreatur geboren"[230]. Im Paradiese war diese Scheidung verborgen. Jene Frucht des Erkenntnisbaumes gehörte der Mutter an. Von ihr zu essen, war dem Menschen verboten[231]. Aber die Sehnsucht nach der Mutter brachte Adam zu Falle[232], denn die Mutter — in der Zweiteilung Gottes gleichsam die negative Seite — ist auch „der Tod, Gift, Hinfallen und Zerbrechen . . ." [233]. Anderseits freilich ist die Mutter „der gestirnte Himmel", den Gott

[228] *3 Prinz.* 5, 8 (W. W. II 50).
[229] Ebd. 5, 22 (W. W. II 54).
[230] Ebd. 6, 2 (W. W. II 57).
[231] Ebd. 5, 14 (W. W. II 52).
[232] *Aurora* 17, 19 (W. W. I 242).
[233] *3 Prinz.* 6, 10 (W. W. II 59).

als die Feste zwischen den Wassern nach Mose errichtet habe[234], und schließlich erscheint sie in der Jungfrau Maria als die Gottesgebärerin[235]. Im wesentlichen aber wird sie als das Prinzip des Irdischen zu gelten haben, als Gegenpol zum eigentlich Göttlichen, oder, wie es Schelling nennen würde, der (— Gott) gegenüber dem (+ Gott); Gott ist alles. Der Mensch aber hat nun seine Sehnsucht nach beiden Stammeltern, hinauf zum Erzeuger, dem Geistigen, und hinab zur „Mutter“, der Materie, dem Irdischen und Vergänglichen.

Das „Sehnen“ ist ein Kardinalbegriff bei Böhme. Durch Sehnsucht werden alle Dinge. Das Außergöttliche sehnt sich nach Gott und bewirkt so dessen Offenbarung, die Weltschöpfung. Die Finsternis „hat ein groß Sehnen nach dem Lichte . . . und in demselben Sehnen oder Begehren findest Du die Quall, und die Quall fänget des Lichtes Kraft, und das Sehnen macht die Kraft materialisch . . . Die Quall der Finsternis ist das erste Principium, und die Kraft des Lichts ist das andre Principium, und die Ausgeburt aus der Finsternis durch des Lichtes Kraft ist das dritte Principium . . . Nun schwebet das ewige Licht, sowohl die Kraft des Lichts . . . in die ewige Finsternis, und die Finsternis kann das Licht nicht ergreifen: denn es sind zwei unterschiedene Principia, und sehnet sich die Finsternis nach dem Licht . . .“[236]. „Also stehet nun die Matrix unbegreiflich und sehnet sich nach der feurigen Art, und die feurige Art sehnet sich nach der Matrix . . . Also ist ein steter Wille zu gebären und zu wirken, und stehet die ganze Natur in großem Sehnen und Ängsten, immer willens zu gebären die Göttliche Kraft, dieweil Gott und Paradeis darinnen verborgen stehet; sie gebieret aber

[234] *3 Prinz.* 6, 14 f. (W. W. II 60 f.). [235] Ebd. 22.
[236] Ebd. 7, 22 24 29 (W. W. II 68 f.).

nach ihrer Art, nach ihrem Vermögen. Als nun Gott die Matricem mit ihrer feurigen Gestalt entschieden hatte, und wollte sich mit dieser Welt offenbaren, so hat Er das Fiat in die Matricem gestellet, und aus sich gesprochen: Es gehe herfür Kraut, Gras, Bäume, Tiere, ein jedes nach seiner Art." [237]

Schwieriger ist es, der Bedeutung der Lilie bei Runge auf den Grund zu kommen, die den Kuß der Rose empfängt [238]. Lilie und Rose sind feierliche Symbole geheimnisvollster Art bei Böhme, und es scheint, daß es eine bestimmte Erklärung ihrer Bedeutung in seinen Werken überhaupt nicht gibt. Im ganzen freilich weist die „Lilie", auch „der Lilienstengel", auf den Wiedervereiniger des Göttlichen und des Irdischen, der „Zerbrechlichkeit", auf den Gottmenschen Christus. Das Wort erscheint gar nicht in der *Aurora*, dagegen häufig in den *Drei Prinzipien.* Auch das *Register der Theosophischen Materien* [239] gibt nur geringe Auskunft. — Aber die Lilie ist nicht immer Christus selbst, zuweilen nur sein Attribut, auch seine Tätigkeit und Wirkung, die erlösende Liebe, überhaupt das entirdischende, göttliche Prinzip in der Welt wie im einzelnen Menschen. Die Rose scheint bei Böhme zumeist die Schönheit und festliche Pracht des Paradieses, des ungetrübt göttlichen Zustandes ausdrücken zu sollen.

Es mag nun eine Anzahl von Stellen folgen, um die Art zu zeigen, wie das Symbol bei Böhme erscheint. Eine bestimmte Stelle anzugeben, die für Runge bedeutungsvoll war, ist freilich, wie es scheint, nicht möglich. — Einmal heißt es [240]: „Christus kommt mit der schönen Lilien aus dem Paradeise in Josaphats Tal; es

---

[237] *3 Prinz.* 7, 31 32 (W. W. II 70).
[238] Vgl. die Symbolik in Tiecks *Oktavian.*
[239] W. W. VIII 253.
[240] *3 Prinz.* 9, 17 (W. W. II 92).

ist Zeit, die Lampen zu schmücken, wer zur Hochzeit will." „Die Perle möchte sonst wachsen und die Lilie grünen: Er (verstehe der Teufel) möchte offenbar werden, so würde jedermann von ihm fliehen, und stünde er in großem Spotte. Das hat er von der Welt her getrieben: und wie heftig er wehret, so wird ihm doch eine Lilie in seinem vermeinten Reiche wachsen, welcher Ruch ins Paradeis Gottes reichet, wider alles sein Wüten und Toben, zeuget der Geist." [241] Deutlich ist Christus selbst gemeint unter der „holdseligen Lilie im Wunder" [242] und ein anderes Mal unter dem „Edlen Lilien-Zweig" [243]. Dann ist die Lilie „die Blume des Lichts aus dem Herzen Gottes" . . . „die züchtige Jungfrau der ewigen Weisheit und Verständnis", die Jungfrau Sophia[244]. Die Zeit der Erlösung und Wiederkunft ist die „Lilienzeit" [245]. Wieder ist „der edle Lilienzweig" oder „der Jungfräuliche Zweig" der göttliche Teil im Menschen, den der Teufel nicht dulden und unterdrücken möchte, der aber doch, wenn auch „unter Dornen und Disteln" in Geduld wächst, da er „seine Essenz, Kraft und Ruh aus dem Acker Gottes, als aus der Menschwerdung Christi" nimmt[246]. Von der Rose heißt es: „Denn die Jungfrau hat uns eine Rose verehret, von der wollen wir schreiben mit solchen Worten, als wir im Wunder sehen; und anderst können wir nicht, oder es ist unsere Feder zerbrochen, und die Rose von uns genommen. . . . Da doch die Rose im Centro des Paradeises stehet, in der Jungfrauen Hand, welche sie uns darreichte . . ." [247], oder

[241] *3 Prinz.* 10, 33 (W. W. II 111).
[242] Ebd. 14, 81 (W. W. II 191).
[243] *Gelassenheit* 46, 47 (W. W IV 106).
[244] *3 Prinz.* 14, 86 (W. W. II 192).
[245] Ebd. 14, 48 u. 17, 105 (W. W. II 181 264).
[246] *Menschwerdung* I Kap. 13, 6 ff· (W. W. IV 104 ff.).
[247] *3 Prinz.* 18, 61 ff. (W. W. II 286).

„Gehe aus deinem Tier, so will ich mit meinem Gespielen in Rosen-Garten gehen, in die Lilien Gottes“[248]. —

7. Bei Böhme hatte also Runge gefunden, was er suchte und worauf sich sein Streben richtete: den neuen Lebensgrund. Sein Suchen kam zum Ziel, aber Zweck und Mittel, Lebensaufgabe und Lebensgrund hatten währenddessen in seinem Bewußtsein ihre Stellen gewechselt, und er fühlte sich nun gewissermaßen überhaupt mit seiner Aufgabe und seinem Lebensinhalt fertig, während dieser Abschluß doch erst einen Anfang, das Reifwerden und den Übergang vom Jünglings- zum Mannesalter hätte bedeuten sollen. Aber nachdem die Bedingungen zum Leben erfüllt waren, um die er sich heiß bemüht hatte, und nun dem freien und rüstigen Schaffen nichts mehr im Wege lag, überfiel ihn die Neigung, die Hände in den Schoß zu legen. So groß war die Anstrengung gewesen, die er an die Erreichung der Mittel gewandt hatte, daß er nun, nachdem der Spannung die Lösung gefolgt war, das Mittel mit dem Zweck verwechselte und sich am Ziele alles dessen glaubte, das er überhaupt gewollt hatte.

Er hatte, auf dem Umwege über Böhme, seinen Christenglauben wiedergefunden, an den er sich nun mit verhängnisvoller Selbstverleugnung klammert — eine oft, und später auch von Tieck selbst dargestellte und gerügte Zeitkrankheit. Einen eigenen Willen gibt er auf, mit ihm schwinden Lebenstrieb und Schaffensdrang. Das irdische Leben scheint ihm keine Aufgaben von Wichtigkeit mehr zu stellen. Was nötig war, ist durch Christus bereits geschehen. Nun lebt man auf Erden, als lebte man nicht. Es ist auch nicht mehr notwendig, Kunst zu treiben. Seine zum Quietismus neigende Natur erhält eine starke Unterstützung. Aber

---

[248] *3 Prinz.* 21, 70 ff. (W. W. II 369).

der Quietismus ist nicht mehr pantheistisch und aus dem Naturgefühl erwachsen, sondern christlich. Sein Wunsch ist es nicht mehr, die Natur zu sein, sondern jenseits der Natur, bei Gott, bei Christus, völlig erlöst, befreit vom Zwang des körperlichen Daseins. — Auf welche Philosophie er sein Privatleben aufzubauen suchte, wird der nächste Abschnitt erörtern. Zu Runges neuem Christentum mögen hier einige Nachweise folgen. Wie Tieck durch die Lektüre Böhmes lernte, von Gott zu wissen, so wird auch Runge durch Böhme „bekehrt". Die Übermacht der fröhlich überzeugten Persönlichkeit bezwingt den weichen, erdfremden und passiven Künstler. War Runge bis dahin religiös, so wird er jetzt bewußt und ausgesprochen christlich, ja polemisch nach der andern Seite. Wollte er noch im Frühling eine „protestantische" Kunst der inneren Religion, der abstraktesten Abstraktion, deren Inhalt eine Gottesphilosophie ist, so verlangt er jetzt als Grundlage der Kunst „die geoffenbarte Religion".

Böhme selbst glaubte ganz auf dem Boden der Schriftoffenbarung zu stehen. Er erklärt: „Ich habe keine neue Lehre, sondern nur die alte, welche in der Bibel und im Reiche der Natur zu finden sind" [249]. Der zweite Teil seiner Legitimation — durch das „Reich der Natur" — zeigt freilich, daß man es bei ihm doch nicht mit einem eigentlichen Bibelgläubigen zu tun hat. Er ist in Wahrheit doch ein Ketzer, trotz allen Eiferns gegen die weltliche Wissenschaft, die „Doktores und Hütlein". Er rechtfertigt sich aber selbst, indem er die Einwürfe der Gelehrten zurückweist und sich auf seine göttliche Erleuchtung beruft. Er will als Christ gelten, während er das Christentum jener bezweifelt.

---

[249] Vgl. *Rechenschaft des Schreibers von weme derselbe seine hohen Gaben des Geistes empfangen* (W. W. I 19 f.).

„Nun wirst du sagen: Suchest du doch viel tiefer Klugheit als wir; du willst in die Verborgenheit Gottes steigen, das keinen Menschen gebühret. Wir suchen nur menschliche Klugheit, und du willst Gott gleich sein, und alles wissen, wie Gott ist; darzu in allen Dingen, beides im Himmel und Hölle, in Teufeln, Engeln und Menschen. Darum ists ja nicht unrecht, alle spitzfindige, scharfe Listen zu suchen: Denn es bringet Ehre und Gewalt, darzu Reichtum. Einrede: Wo du mir auf dieser Leiter, darauf ich in die Tiefe Gottes steige, nachsteigest, so wirst du wohl gestiegen haben. Ich bin nicht durch meine Vernunft oder durch meinen vorsetzlichen Willen auf diese Meinung, oder in diese Arbeit und Erkenntnis kommen: ich habe auch diese Wissenschaft nicht gesucht, auch nichts davon gewußt; ich habe allein das Herz Gottes gesucht, mich vor dem Ungewitter des Teufels darein zu verbergen. Als ich aber dahin gelanget bin, so ist mir diese große und schwere Arbeit aufgelegt worden, der Welt zu offenbaren und anzukündigen den großen Tag des Herrn: und weil sie so harte nach des Baumes Wurzel lästert, ihnen zu offenbaren, was der ganze Baum sei, darmit anzumelden, daß es die Morgen-Röthe des Tages sei, den Gott in seinem Rat vorlängst beschlossen hat, Amen." [250] —

Das unwiderlegliche Pathos und der lebendige Rhythmus von Böhmes Worten reißt Runge mit fort. Er nimmt ihren Inhalt an, weil ihn ihre Form dazu zwingt. Was Böhme glaubt, das glaubt auch er. Er unterwirft sich völlig den Prophetenworten. Nach Böhmes Art zitiert er jetzt immer häufiger die Bibel, und lange Zitate namentlich aus der Genesis und dem Johannesevangelium werden in oft nicht weniger schwer verständ-

---

[250] *Aurora* 23, 83 f. (W. W. I 350).

licher Absicht, als bei Böhme, seinen Briefen eingefügt. Auch die Offenbarung Johannis zu lesen bekommt er Lust, sie dünkt ihn „nicht mehr so gar unverständlich“ [251]. Vor allen Dingen aber erhebt er die Forderung einer Kunst auf christlicher Grundlage und macht das Christentum zum Wertmesser selbst für die erhabensten geistigen Erscheinungen.

Im September 1802 schreibt Runge jenen bereits erwähnten Brief an seine Schwester Maria [252]: „. . . Ich sehe den Leuten, wieviel ihrer hier auch sind, allen so ziemlich auf den Grund, was sie sind, und woraus und wie sie alles machen; und es ist mit ihnen allen ein gar klägliches Wesen, und eine eitle Kunst bei ihnen, die nicht Grund hat; außer bei Tieck. . . . sie halten es nicht ernstlich, es ist kein Glaube bei ihnen an Gott und an die Erlösung der Welt; und es ist doch wahr, und ich will es vor der Welt bezeugen, es ist keine andre Seligkeit zu erlangen, die nicht kommt von Gott und seinem Sohn. Die Religion ist nicht die Kunst; die Religion ist die höchste Gabe Gottes, sie kann nur von der Kunst herrlicher und verständlicher ausgesprochen werden . . . Daß es wunderbar mit Gott und mit Wesen außer unsern Augen zusammenhangen müsse, die Menschen, die das erkennen, das ist nun die sogenannte neue Partei oder Schule, in welcher aber auch Böses und Gutes gesondert ist. Sie erkennen die Welt und die Natur, und die Guten unter ihnen erkennen die Offenbarung: so müssen sie sich trennen . . .“ In dem Brief

---

[251] Runge I 45.

[252] Ebd. II 148 ff. Runge hatte sich schon vor Tiecks Abreise nach Ziebingen, also im September 1802, mit Böhme beschäftigt. Vgl. I 26. Der zeitliche Zusammenfall der Böhmenachfolge mit dem Auftreten dieser etwas muckerischen Äußerungen und der Forderung einer Kunst auf dem Grunde der geoffenbarten Religion scheint also gewährleistet zu sein.

über die *Quelle* an Daniel vom 27. November 1802[253] heißt es: „Ich meine, Lieber, daß ich auf den Grund alles unsres Glaubens, auf unsre geoffenbarte Religion eine Kunst zu bauen suchen sollte.“ Das sei es auch, was Tieck meine. — Und im ersten Brief an Pauline, etwa um dieselbe Zeit[254]: „Es ist mein ernster und heiliger Wille, mein Leben daran zu setzen, ob ich nicht ergründen kann, wie wir auf dem festen Grund unserer Religion eine Kunst bauen könnten; die sich dann freilich wie die Kirchenmusik zu: Blühe liebes Veilchen usw. verhalten würde.“ Etwas später[255]: „Es ist ein Jammer, wieviel herrliche Menschen dem erbärmlichen Sinn der sogenannten Aufklärung und Philosophie haben erliegen müssen, und wie elend und auf welch schlechtem Grunde die ganze Kunst heutiges Tages steht. Diesem Elende nun abzuhelfen, und mein ganzes Leben daran zu setzen, um zu erforschen, ob wir auf unsre geoffenbarte Religion nicht eine Kunst bauen können, das ist mein Plan.“ An seine Mutter schreibt er am 18. Dezember 1802 gar[256]: „Mir war es nun immer darum zu tun, einsehen zu lernen, wie es möglich, daß diese Leute alles so zusammenhangend wissen konnten, und doch mitunter so wenig Liebe in sich hatten. Und da habe ich denn auch bald gemerkt, daß es mit dem Zusammenhang nur windig aussah, daß alle ihre Wissenschaft und Kunst etwas Fremdes in ihnen ist, daß sie nur selten durch ihre Wissenschaft ihr Inneres aussprechen, ja daß bei denen, wo das auch der Fall war, trotz allen ihren hohen Ansichten von dem Zusammenhange der Welt und trotz allem Genie, immer die niedrige Gemeinheit durchblickte, wenn ihre Wissenschaft nicht auf den Grund unsrer Religion gebaut war. — Ich bin

---

[253] Runge I 21.
[254] Ebd. II 175.
[255] Ebd. II 179.
[256] Ebd. II 181.

wie ein Schaf mitten unter die Wölfe gekommen . . ." Und dem Vater versichert er in seinem Weihnachtsbrief vom 31. Dezember 1802[257], daß er fleißig in der Bibel lese. Am peinlichsten aber werden jetzt seine Ausfälle gegen Goethe. Die Glaubensstärke Böhmes hat ihm den Schutzwall gebaut: hinter dieser Deckung hervor wagt er seine Angriffe gegen den Großen. Und man wird sich der Vermutung nicht verschließen können, daß Runge mit seiner Feindschaft nicht allein stand, daß er vielmehr Ansichten, wie er sie hier äußert, auch aus Tiecks Munde gehört hat, den das Novalisstudium in dieser Zeit besonders zur Opposition gegen Goethe getrieben haben mochte. Am 13. Februar 1803 schreibt Runge an Daniel[258]: „Lieber D., was den Unzusammenhang der Kunst mit der positiven Religion betrifft, da ist's ein Zustand in der Welt, der einen bis ins Mark erschüttern möchte. Es ist indes gut, daß die Menschen es aussprechen, man muß das hören, um das Böse desto mehr kennen zu lernen. Kein Mensch ist ganz rein, aber wer es nicht bekennen will, daß er sich geirrt hat — das ist bös. Goethe hat auf Newton geschimpft, daß er auf den Irrtum gebaut habe, um sich am Ende zu blamieren; und jetzt: O wenn Goethe doch gestorben wäre, um nicht von sich zu erleben, was er erlebt!" und am 10. Juli 1803[259]: „Wenn Goethe hier kommen sollte — das ist mir recht gleichgültig. Denn sein Faust wird jetzt erst gräßlich; nicht der Faust, wie er da ist, sondern der G., der durch Faust und den Teufel herdurch sieht. — ‚Verachte nur Vernunft und Wissenschaft, des Menschen allerhöchste Kraft!' Das ist recht dem Vater der Lügen aus der Seele gesprochen; nicht wie er wollte, sondern wie es furchtbar in ihm seine

[257] Runge II 191. Vgl. auch ebd. II 223 an Daniel vom Juli 1803. Siehe S. 48.
[258] Ebd. II 201. [259] Ebd. II 223.

eigne Seele sich log. Wo ist des Menschen Kraft, und wer ist sie? — — Jenes ist immer wieder der Übermut des Teufels. — O, ,vergieb uns unsre Schuld, wie wir vergeben unsern Schuldigern, und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Übel. Denn Dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit, Amen.'" — Einige Monate später wurde Runge in Weimar mit Goethe persönlich bekannt und er war stolz darauf, daß des gewaltigen Mannes Versuche, ihn zu erschüttern, keinen Erfolg hatten. Nach Jahren freilich erlebte das Verhältnis beider Männer zueinander eine neue und wesentlich andere Periode[260].

d) Die Mystik der Geschlechtsliebe.

Jakob Böhme konstruiert weiter:

Durch den Fall Luzifers war der „Salitter der Erde" verderbt. Als nun Gott aus ihm den Adam schuf, war dieser freilich „erstlich nicht ein solch Fleisch, sonst wäre sein Leib sterblich geschaffen gewesen; sondern er hatte einen englischen Kraft-Leib, darinnen sollte er ewig bestehen, und sollte von englischer Frucht essen, welche ihm denn auch im Paradies wuchs vor seinem Falle, ehe der Herr die Erden verfluchte. Weil aber der Same oder die Massa, daraus Adam gemacht ward, mit der verderbten Sucht des Teufels etwas infizieret ward, so lüsterte Adam nach seiner Mutter, das ist, von der Frucht der verderbten Erden zu essen ... Weil aber Adams Geist nach solcher Frucht lüsterte, ... so figurierte ihm auch die Natur einen solchen Baum zusammen, der da war wie die verderbete Erde . . . Als aber der Teufel sahe, daß die Lust in Adam war, so stach er getrost auf den Salitter in Adam, und infizierte den Salitter, daraus Adam gemacht war, noch sehrer.

260 Runge II 245 ff.; vgl. Kap. III 2.



Da war es nun Zeit, daß ihm der Schöpfer ein Weib bauete, welche hernach die Sünde zu Werk richtete, und von der falschen Frucht aß. Sonst wo Adam hätte von dem Baum gessen, ehe das Weib aus ihm gemacht ward, so wäre es noch übler zugangen"[261]. Durch seinen Fall erst ward Adam aus dem paradiesischen Zustand in die „Zerbrechlichkeit", ins dritte Prinzip, gerückt, war nicht mehr göttlich und paradiesisch, sondern aß und trank. „Er vermeinte, nun ists aus mit mir, das edle Bild Gottes ist zerbrochen, in welchem ihm der Teufel immer seine Zerbrechlichkeit und Sterblichkeit zeigete, und er auch selber anders nicht sehen konnte, sintemal er aus dem Paradeis war ausgegangen, das ist, aus der unzerbrechlichen heiligen Gebärung Gottes . . . Aber die holdselige Liebe, das ist, der eingeborne Sohn des Vaters (oder wie ich's setzen möchte zum Verstande, der sanfte Quell, da das ewige Licht Gottes geboren wird) ging auf und grünete wieder in Adam, im Centro seines Lebens Geburt . . . Da erkannte Adam, daß er nicht war abgebrochen aus der göttlichen Wurzel, sondern wäre noch Gottes Kind, und reuete ihn seiner ersten bösen Lust. Darauf ihme der Herr zeigete den Schlangen-Treter, welcher seine monstrosische Geburt sollte zertreten; und er sollte in desselben Schlangen-Treters . . . Gestalt, Form, Macht und Kraft wieder neugeboren, und mit Gewalt wieder ins Paradeis, in die heilige Geburt gesetzet werden, und wieder essen von dem Verbo Domini, und ewig leben . . ."[262].

Adam, der Prototyp der Menschheit, ist als ein Mikrokosmus das genaue Abbild des Makrokosmus. Er ist „nach dem Bilde Gottes" geschaffen. Der Vorgang der Selbstentzweiung, der sich in der Gottheit abspielt und

---

[261] *Aurora* 17, 18—22 (W. W. I 242).
[262] *3 Prinz.* 4, 4 5 (W. W. II 28).

deren eigentliches Leben darstellt, ihre Offenbarung, muß also auch die Form seines Erlebens sein. Das Schicksal der gesamten Menschheit — der Abfall von Gott, die Erlösung durch Christus und die Wiedervereinigung mit Gott — erscheint vorgebildet in Adams Schicksal. Böhmes Bild von der Welt sind zahllose sich ineinander drehende Räder. Zahllose Kreisläufe, die doch alle gleich und gleichzeitig sind. Ihre Bewegung ist ewig und doch geschieht alles in einem Moment. Es gibt nur eine Gegenwart, keine Vergangenheit und Zukunft.

Jener Vorgang, der die Welt werden ließ, die Zweiteilung der Gottheit und das Streben der Hälften nach Wiedervereinigung, muß sich also auch in Adam wiederholen. Nach Gottes Bilde geschaffen, ist Adam zunächst vollkommen, ein ungetrenntes Ganzes, wie die Gottheit vor der Weltschöpfung. Noch ist keine Scheidung in Männliches und Weibliches erfolgt. Die Geschlechtstrennung besteht noch nicht. Adam ist noch vollkommen, Mann und Weib zugleich. Er ist noch jene „Androgyne“ Franz von Baaders, „das primitive Gottesbild“ [263]. Aber die Scheidung muß sich vollziehen nach dem ewigen Ratschluß. Er muß fallen. Die Spaltung erfolgt. Es trennen sich in ihm die Geschlechter. Beide Hälften seines Wesens treten auseinander und werden zwei Personen, deren Aufgabe nun das Streben nach Wiedervereinigung ist. — Die Getrenntheit in zwei Geschlechter ist die Form der Unvollkommenheit in der „zerbrechlichen“ Existenz, ein Durchgangsstadium mit dem Zweck und dem Ziel, die Einheit wiederherzustellen. „Sehnsucht“ nach Wiederherstellung der Einheit ist also das Schicksal der Lebenden, der Inhalt ihres Daseins. Wie die Menschheit als Ganzes sich sehnt nach der

---

[263] F. v. Baader, *Sämtl. Werke*, Leipzig 1851 ff., V 339/40, XIV 141 ff. 352. Vgl. Rikarda Huch, *Blütezeit* S. 274 ff. (2. Aufl. 1905).

Wiedervereinigung mit Gott, wie selbst die kreatürliche Welt seufzt und sich sehnt aus dieser „Zerbrechlichkeit“ heraus, so ist es das Schicksal von Mann und Weib, ewig sich zu sehnen nach der Wiederherstellung des Gottesbildes durch ihre gänzliche Vereinigung.

Aber Scheidung und Zweiteilung zu gegenseitiger Begattung, zur Zeugung und Gebärung des Dritten ist der erste und eigentlichste kosmische Akt überhaupt. Das Dasein der Welt, die Gottesoffenbarung, ist Zweiteilung des Urwesens, in Licht und Finsternis, in Gut und Böse, in einen Limbus und eine Matrix, und danach folgend: Zeugung und Geburt. Eine „Schuld“ im eigentlich moralischen Sinne gibt es nicht, es ist alles kosmische Notwendigkeit, alles die Form des Weltseins Gottes. So wie sich der feurige Sternengeist durch sein Sehnen mit dem Wässerischen, der „Mutter“ vermischt hat, die beide ursprünglich eins waren, Gott, so sind überall „aus einer Essenz“ zwei Geschlechter hervorgegangen, „doch also vermischet, daß sie am Leibe gleich waren“. Die Zweigeschlechtigkeit ruht einstweilen, gleichsam latent, in einem Wesen[264]. Auf solch kosmisch-notwendigem Geschehen also beruht die Geschlechtsliebe, und Böhme nimmt beinahe die ganze Schopenhauerische Metaphysik der Geschlechtsliebe vorweg, wenn er, zunächst nur auf die Tiere bezogen, ausführt: „Also ist nun eine heftige Begierde in den Kreaturen: der Geist des Männleins suchet das liebe Kind im Weiblein, und das Weiblein im Männlein. Denn die Unvernunft des Leibes in den unvernünftigen Kreaturen weiß nicht, was sie tut; sein Leib würde sich nicht also heftig zur Fortpflanzung bewegen; es weiß auch wohl nichts von der Schwängerung: allein sein Geist nach dem Kinde der Liebe ist also entbrannt, daß es die

[264] *3 Prinz.* 8, 43 (W. W. II 85).

Liebe sucht, welche doch Paradeis ist, und nicht kann ergreifen, sondern macht nur einen Samen, darinnen wieder das Centrum zur Geburt ist. Und also ist der Urkund beider Geschlechte und ihre Fortpflanzung. Aber das paradeisische Kind der Liebe erreichen sie nicht, sondern es ist ein heftiger Hunger; also gehet die Fortpflanzung mit großem Ernst"[265].

Adams Geschichte wird nun eingehend und detailliert geschildert. Nach dem Fall der Teufel, die Engel gewesen waren, hatte Gott dem „Loco dieser Welt wieder ein englisch Heer" geben wollen, „das ewig bestünde". Er hatte, um Luzifers willen, das dritte Prinzip, das Reich der Zerbrechlichkeit mit allen Kreaturen einmal geschaffen, nun sollte auch eine „Kreatur erfunden werden, welche den Tieren dieser Welt pflegete". Da schuf Gott den Menschen nach seinem Bilde, „das alle drei Prinzipien in sich hatte". Aber er formte ihn nicht etwa einfach, wie Moses berichtet, aus einem Klumpen Erde[266]. Vielmehr war dieser Mensch paradiesisch, und niemand soll wähnen, „der Mensch habe vor seinem Falle viehische Glieder zur Fortpflanzung gehabt, sondern himmlische; und auch keine Därmer: denn solcher Stank und Quall, so ein Mensch im Leibe hat, gehöret nicht in die H. Dreifaltigkeit, ins Paradeis sondern in die Erde ... Der Mensch aber war unsterblich geschaffen, und dazu heilig, gleich den Engeln ..."[267] Adam „war kein Mann und auch kein Weib: er hatte die Matricem und auch den Mann in sich, und sollte gebären aus der Matrice die Jungfrau voller Zucht und Keuschheit, ohne Zerreißung seines Leibes"[268]. „So war

---

[265] *3 Prinz.* 8, 44 (W. W. II 85 f.).
[266] Ebd. 10, 8 9 ff. (W. W. II 104).
[267] Ebd. 10, 7 (W. W. II 103).
[268] Ebd. 12, 10 (W. W. II 132).

nun Adam die züchtige Jungfrau, verstehe, der Geist, so ihme von Gott ward eingeblasen; und der Geist, den er aus Natur von der Welt ererbet hatte, war der Jüngling: die waren nun beide in (bei) einander und ruheten in Einem Arm. Nun sollte die züchtige Jungfrau ins Herze Gottes gesetzet sein, keine andere Imagination zu haben, und sich der Schönheit des wohlgestalten Jünglings nicht lassen gelüsten. Nun war aber der Jüngling gegen die Jungfrauen entbrannt und begehrte sich mit ihr zu infizieren; denn er sprach: du bist meine liebste Braut, mein Paradeis und Rosenkranz, laß mich doch in dein Paradeis, ich will schwanger werden in dir, auf daß ich deiner Essenz empfahe und deiner holdseligen Liebe genieße; wie gerne wollte ich kosten die freundliche Süßigkeit deiner Kraft! so ich nur empfahen möchte dein schönes Licht, wie wäre ich freudenreich!" Es folgt ein wundervolles Liebesgespräch zwischen den beiden Geistern in Adam, ein dringendes Werben und eine keusche Abwehr, aber heiße Liebe und Zärtlichkeit auf beiden Seiten, bis schließlich der Jüngling Gewalt braucht und damit alles zerstört: die Jungfrau flüchtet sich zu Gott zurück, der Mensch aber, vom göttlichen Wesensteil verlassen, gehört nun ganz dem Irdischen an, der Zerbrechlichkeit. „Da aber der Jüngling dieses bei der Jungfrauen nicht mochte erhalten, so griff er zurücke nach dem Wurm in seinem Centro, denn die Gestalt dieser Welt drang so harte auf ihn . . ." [269] Während Adam im Paradiese entschlafen war, war dies geschehen. Der Schlaf bedeutete Schwachheit; daß er ihm verfiel, war seine eigentliche Schuld. Nun war er gefallen, und das Schicksal der Welt war entschieden.

Daß man darum Adam besondere Vorwürfe macht

---

[269] *3 Prinz.* 12, 40 ff. (W. W. II 140 ff.).

und eine Schuld darin sieht, was doch mit ewiger Notwendigkeit geschah und geschehen mußte, weist Böhme ernstlich zurück. Kein Mensch hätte an seiner Stelle anders handeln können.

„Die Vernunft spricht: Ach hätte sich doch Adam nicht lassen gelüsten, so wäre er nicht entschlafen; sollte ich an seiner Stelle sein, ich wollte feste stehen und im Paradeis bleiben. Ja liebe Vernunft, du triffsts wohl, miß dir nur viel zu; ich will dir deine Stärke und die Porten weisen: nun denke, wie feste du möchtest stehen, stündest du vorm Versuchsbaum wie Adam. Siehe, ich gebe dir ein gerecht Gleichnis: Du seist ein Jüngling oder Jungfrau, wie dann Adam alles beides in Einer Person war; wie lässest du dich dünken, daß du stehen würdest? Ich setze also, und stelle einen männlichen Jüngling, guter Complexion, mit schöner Gestalt und Tugend; und dann eine schöne, wohlgestalte züchtige Jungfrau gegeneinander, und lasse sie nicht alleine zur Sprache zusammen, daß sie sich freundlich bereden, sondern daß sie auch einander mögen angreifen und fassen; und gebiete ihnen, daß keines gegen dem andern in Lust oder Liebe entbrenne mit keinem Gedanken, auch keine Anneiglichkeit aus ihm lasse, vielweniger einigerlei Infizierung im Willen; und lasse sie 40 Tage und 40 Nacht bei einander sein, und mit einander spazieren in eitel Freuden; und gebiete ihnen ferner, daß ihr Wille und Gemüte stete sei, nimmermehr einigen Gedanken zu fassen, einander zu begehren oder zu infizieren, mit keiner Essentia oder Eigenschaft, sondern daß ihr Wille und Anneiglichkeit also stete und feste in mein Gebot gefaßt sei: und soll der Jüngling im Willen sein, sich nimmer und ewig mit dieser oder einer andern Jungfrauen zu vermischen, desgleichen auch die Jungfrau im Gegenteil also etc. Wie lässest du dich bedünken, du elende Vernunft, voll Mängel und Ge-

brechen, daß du allhier bestehen würdest? würdest du nicht zusagen wie Adam? . . ." [270]

Adam also war gefallen, und nach dem Entweichen der Jungfrau war er reiner Mann geworden; sollte er nun weiter leben und gebären, so mußte Gott wieder Rat schaffen und ihm aus dem Stoffe, aus dem er nun allein noch bestand, aus der zerbrechlichen Materie, ein Weib — nun nicht mehr die „Jungfrau", sondern die „Frau" — erschaffen [271]. Aber er machte sie nicht bloß aus einer Rippe Adams, wie Moses irrtümlich berichtete [272], sondern aus dem ganzen Adam, aus allen seinen Qualitäten und Quellgeistern. „. . . Adam hat einen Riß bekommen; und das Weib träget Adams Geist Fleisch und Beine; aber im Geiste ists etwas entscheiden [= unterschieden], denn das Weib träget die Matricem und Adam den Limbum oder Mann: und sind die zwei Ein Fleisch, ungetrennt in der Natur; denn die beiden müssen wieder einen Menschen gebären, welches zuvor einer konnte tun." [273] Das Weib ist im wörtlichsten Sinne die Hälfte des Mannes.

Die „Jungfrau" aber ist nun bei Gott und sehnet sich auch ihrerseits nach ihrem Bräutigam, dem Menschen, wie dieser sich nach ihr sehnt und sie überall sucht. Denn, die „Frau" ist keineswegs die „Jungfrau", sie ist nur ein Ersatz, ein Abbild, aus dem Stoffe des Mannes geschaffen, nur die eine Hälfte des zurückgebliebenen Menschen, nachdem die göttliche Jungfrau entflohen. Diese läßt den Menschen ihre Liebe fühlen mit Warnungen und Ermahnungen. Durch das Gewissen des Einzelnen und durch Offenbarungen, die durch den Mund der Propheten an die Gesamtheit ergehen, bis sie

---

270 *3 Prinz.* 12, 37 f. (W. W. II 139).
271 Ebd. 13, 1—3 (W. W. II 148).
272 Ebd. 13, 5 f. 7 (W. W. II 148 f.).
273 Ebd. 13, 14 (W. W. II 151).

endlich sich wieder mit ihm vereinigt und ihn erlöst: in der Menschwerdung und dem Opfertode Christi[274]. In den beiden menschlichen Hälften aber ist die Sehnsucht nach Wiedervereinigung groß, denn jede von beiden sucht im andern die Jungfrau wiederzufinden, findet aber nur den Mann oder die Frau. In seiner alchymistisch-parazelsischen Terminologie sagt Böhme: „So ist aber die Tinktur der Art großer Sehnlichkeit nach der Jungfrauen, welche in die Tinktur gehöret, denn sie ist subtile ohn Verstand: sie ist die Göttliche Anneiglichkeit, und suchet immer die Jungfrau ihre Gespielin, die Männliche sucht sie im Weiblichen, und die Weibliche im Männlichen; sonderlich in der zarten Complexion, da die Tinktur ganz edel, helle und brünstig ist, davon kommt das große Begehren des Männlichen und Weiblichen Geschlechts, daß sich je eines begehret mit dem andern zu vermischen, und die große, feurige Liebe, daß sich die Tinkturen also mit einander vermischen, und einander kosten mit ihrem lieblichen Geschmack, da je eines meinet, das andere habe die Jungfrau." [275]

Bitter beklagt sich Böhme über das schwere Schicksal, das nun über die Menschen hereingebrochen ist, das Schicksal, sich ewig sehnen zu müssen, und doch nur im Irdischen ein unvollkommenes Gleichnis zu finden, dessen, was man ersehnt, so wie die irdische „Frau" die himmlische „Jungfrau" ersetzen muß. „Vor Unmut mag ichs wohl kaum schreiben: weils aber nicht anders sein mag, so wollen wir derweil der Frauen Kleid tragen, aber in der Jungfrau leben; und ob wir wohl viel Trübsal in der Frauen empfangen, so wird uns doch die Jungfrau wohl ergetzen: müssen uns also mit der

---

[274] *3 Prinz.* 13, 10 11 (W. W. II 150).

[275] Ebd. 13, 39 (W. W. II 158 f.) „Tinktur"; vgl. Ederheimer S. 75, und ebd. 13, 24 f.

Frauen schleppen, bis wir sie zu Grabe schicken, alsdann soll sie sein ein Schatten und Figur." [276]

So ist also alles Leben und alle Liebe auf Erden bei Leibesleben Täuschung. Die heiße Sehnsucht der Liebenden geht auf Ewiges, Göttliches; wenn sie das scheinbare Ziel der Sehnsucht erreicht haben, sehen sie sich schmerzlich enttäuscht: das Gottesbild ist nicht wiederhergestellt, die Vereinigung bei Leibesleben, die ja auch ursprünglich nicht gottgewollt ist[277], zieht nur noch mehr ins Irdische herab, die Erlösung, die Wiedervereinigung mit der göttlichen Jungfrau ist nicht erreicht. So schildert Böhme den Verlauf auch der besten, idealsten irdischen Liebe: „Siehe zwei junge Menschen, welche nunmehr die Blume der edlen Tinktur in der Matrice und Limbo erreichet haben, daß sie angezündet ist, wie gar herzliche Treue und reine Liebe sie gegen einander tragen; da eines dem andern das Herze im Leibe gönnet, mit ihme zu teilen, könnte es sein ohne Not und Tod. Das ist nun die rechte Paradeisische Blume: und diese Blume erreichet und inqualieret mit dem Element und Paradeis; sobald sie aber einander nehmen und sich vermischen, so infizieren sie einander mit ihrer Brunst, welche aus den äußersten Elementen und Sternen wird erboren, und erreichet den Abgrund; so werden sie einander manchmal spinnen-feind. Und obs wäre, daß die Komplexionen edel wären, daß noch eine Liebe bleibet, so ist sie doch nicht so rein und treu als die erste vor der Vermischung, welche feurig ist, und die in der Brunst irdisch und kalt. Denn die muß ja Treu halten, weils nicht anderst sein kann; wie sichs bei manchem wohl weiset, wie man hernach in der Ehe Huren und Buhlen nachjaget, und suchet den Zucker des Teufels, welchen

[276] *3 Prinz.* 13, 1 (W. W. II 147).
[277] Ebd. 15, 34 (W. W. II 204).

er in die edle Tinkur streuet, so ihnen der Mensch zulässet.

Da man denn allhier abermal siehet, daß Gott die irdische Vermischung nicht gewollt hat, der Mensch sollte bleiben in der feurigen Liebe, die war im Paradeis; und aus sich gebären. Aber die Frau war in dieser Welt, im äußerlichen, elementarischen Reiche, in der Brunst der verbotenen Frucht; davon sollte Adam nicht essen. Und ob er hat gessen und uns also verderbet, so gehet es ihm doch nun wie einem Diebe, der in einem Lustgarten ist gewesen, und ist daraus gegangen zu stehlen, kommt nun und will wieder in Garten, und der Gärtner läßt ihn nicht ein, er muß mit einer Hand in Garten langen nach der Frucht: so kommt der Gärtner und reißet ihm die Frucht aus der Hand, und er muß in seiner Inbrunst und Zorne davon gehen, und kommt nicht wieder in Garten, und bleibet ihme seine sehnende Brunst vor die Frucht; das hat er vor die paradeisische Frucht bekommen, davon müssen wir nun essen und leben in der Frauen.“

Auch von diesen Vorstellungskomplexen ist ein wesentlicher Teil von Runge rezipiert worden. Freilich werden sich auch nur Symptome dafür nachweisen lassen in gewissen Vorstellungen, die als Verbindung und Grundlage das ganze System voraussetzen. So schreibt Runge im April 1803, zu einer Zeit, unmittelbar nachdem er sich für die Tieckschen Minnelieder-Vignetten mit Böhmes Liebesmetaphysik (s. unten) beschäftigt hat, an seine Braut[278]: „Ich wollte Ihnen noch viel sagen, liebe P., aber wenn man es sagt, ist es schon nicht mehr, was wir eigentlich meinen; das Wort ist nur der Körper von unsern innern Empfindungen. Doch fühlen wir zuweilen

[278] Runge II 208 f.

ein Bedürfnis danach, weil wir doch aus diesen zwei Teilen bestehen; und wenn ich Ihnen sage, daß ich sie von ganzer Seele liebe, so ist es mir ein Bedürfnis und Ihnen eine handgreifliche Bestätigung Ihres Glaubens daran. Wir bestehen nun einmal aus dem Gemüt und aus dem Körper; der eigentliche Grund von beidem ist der lebendige Odem in uns, und wenn wir es uns deutlich und offen gestehen wollen, so ist in unserm Gemüt immer eine Sehnsucht, die Wand zu durchbrechen, die beides voneinander trennt. Diese Sehnsucht und dieser Wille in uns sind eben auch nur das Innere und das Äußere, wir bestehen aus beiden, das ist das Ich und das Du, das kann nicht verbunden werden als durch den Tod; ich meine, daß sie völlig eins sind, wie sie im Paradiese gewesen ... Wie man sich aber in der Schule zersplittert in tausend wissenswürdige Dinge, so geschieht wieder die Verbindung in uns durch die Liebe: das ist die alte Sehnsucht zur Kindheit, zu uns selbst, zum Paradiese, zu Gott, — diese ist, meine ich, die Sehnsucht, das Ich und Du zu verbinden, daß es einst wieder werde, wie es gewesen ist in Gott. Wir müssen, wenn wir uns lieben, uns Du nennen, und tun es auch bei uns selbst; daß wir es äußerlich nicht tun, ist bloß, weil es sich nicht schickt, und um alle Gerechtigkeit zu erfüllen. So ist unsre Liebe zu einander die Liebe zu uns selbst, und, je näher wir uns werden kennen lernen, je dünner die Wand zwischen uns sein wird durch die Liebe, je mehr werden wir uns zur völligen Vereinigung sehnen, d. i. zum Tode ..."

An Tieck schreibt er etwa um dieselbe Zeit fast die gleichen Worte[279]: „Diese Figur, die sich selbst macht, ist das Gemüt des Menschen; wer kann sie ganz verstehen? In der Natur ist sie nicht, denn die Natur ist

[279] Runge I 41 f.

von ihrer Bahn gewichen durch die Sünde. Das Ich und Du wird nur im Tode verbunden; daraus besteht der Mensch: die Liebe tritt in die Mitte zwischen Sehnsucht und Willen, zwischen Mann und Weib.

Im Paradies war die Ehe die Sünde — nun ist die Ehe notwendig, bis die Zeit da ist, wo es der Mensch nicht mehr erkennen wird, was es heißt: nicht heiraten ist besser. — Die Liebe ist das Licht und die Verbindung des Gemüts und der Materie; die Sehnsucht wäre ohne Hoffnung gewesen, wenn der Tod nicht in die Welt gekommen wäre, nun muß der Mensch den Acker bauen, bis er wieder zur Erde wird, davon er genommen ist.

„Zur Ruhe kömmt keiner in der Welt bis zum Tode . . .“

Gleichzeitig an Besser vom 3. April 1803[280]: „Was ist es nun, das zwei Liebende so unendlich an einander zieht? Es ist nur das: wir fühlen immer tiefer in uns die Notwendigkeit, das Du mit dem Ich zu verbinden. Zu der rechten, ruhigen Liebe jedoch kommt man nicht, bis man aus Erfahrung weiß, daß jenes nicht angeht in der Zeit.“ Und am 20. April[281]: „. . . Ich bin es so gewiß, und P. auch, daß sie die Hälfte ist, die mir im Paradiese genommen worden. Unsere größte Sehnsucht ist zur völligen Vereinigung und Ruhe in Ewigkeit . . .“

Mehr als ein Jahr später, kaum ein Jahr nach seiner Verheiratung (wenn Daniel Runge den undatierten Brief richtig einordnet), etwa im Dezember 1804, gibt Runge „einer jungen Freundin“ vor deren Hochzeit seine Ratschläge[282]. „Ich habe Deinen X. in . . . getroffen und freut mich sehr, daß ich ihn habe sehen und sprechen können. Ich kann Dir sagen, daß er mir sehr gefallen hat, und ich nur wünschen möchte, ihn mehr sehen und

[280] Runge I 38/39. [281] Ebd. II 212.
[282] Ebd. II 284/85.

sprechen zu können, denn ich glaube, daß es ein sehr guter Mensch ist. Sieh', liebes Kind, wenn ich, wie ich aufrichtig tun zu wollen Dir versprochen habe, Dir sagen soll, wie er mir gefällt und vorkommt: Es ist ihm doch einigermaßen so wie mir ergangen. Ihm ist nicht unbekannt, wie es in der Welt zugeht, wie dem Menschen, Großen und Kleinen, in den meisten Verhältnissen zu mute ist, und wie es darnach geht, ob man leichtsinnig oder trübsinnig die Welt ansieht, und daß fast aus allem nichts herauskommt und uns nichts befriedigt, und da sehnt sich seine Seele heraus nach einem Herzen, das ihn verstehe und liebe, — denn es ist doch nichts so köstliches zu finden, und wir können so glücklich sein, wenn nur die Liebe immer bei uns bleibt. — —

Ich kann und will Dir nicht raten, was Du tun sollst. Das kannst Du nur selbst und mußt Du auch nur selbst; nur möchte ich Dir sagen, wie ich über einiges denke, das mir von seinem Verhältnis bekannt ist. Er sagte mir, Du würdest für nichts zu sorgen haben, keine Wirtschaft führen, in Summa nicht viel zu tun haben. Liebes Kind, laß Dir das von ihm deutlicher machen, es ist ein gefährlicher Punkt. Verstehe mich recht, ich meine, Du *mußt* doch viel zu tun bekommen; müßig sein ist die größte Versuchung und das größte Elend, das ich kenne. Sieh', ich glaube zwar nicht, daß Dir das eigentliche Arbeiten so notwendig ist wie dieser oder jener andern; aber habt ihr euch einander recht lieb, so ist's euch doch grade am notwendigsten. *Mein Glaube ist: unsre Vereinigung in diesem Leben hat doch ihre Grenzen*, es ist dem Menschen ein Ziel bestimmt und gesetzt; *aber unsre Sehnsucht zu einander hat keine Grenzen*, und das ist mir die Prophezeiung, daß wir uns einst noch näher kennen werden. Aber daß wir durch unsern Leib, durch die Sorgen des Lebens gehindert werden, immer beisammen zu sein, das

macht unsre Sehnsucht größer und breitet unsre Liebe über alles aus, was wir unter Händen bekommen, und so bringen wir am Schlusse jedes Tages dem Geliebten die ganze Fülle der in uns lebendig gewordenen Gestalten. X., denke ich, wird recht viel zu tun haben, und da könnte es doch nicht gut sein, wenn Du es nicht hättest.“ Ein zweiter Brief an dieselbe Adressatin enthält die Stelle[283]: „Mit Einem Wort: das ist das Ziel alles unsres Tuns und Treibens, daß wir Gott suchen, denn in ihm allein finden wir uns wahrhaftig, und in Ihm leben, weben und sind wir. Unsre Sehnsucht, je reiner sie ist, je größer muß sie werden, und unsre Erlösung bewirket Gott durch den Tod.“ — — —

Aber der Gedanke, daß erst der Tod den Liebenden die wahre Vereinigung bringt, und die Vollendung der Liebe, das Ziel der Sehnsucht, bedeutet, ist eine praktische Anwendung seiner Lehre, die Böhme selbst nicht kennt, und eine Konsequenz, die, wie das Beispiel Baaders zeigt, keineswegs notwendig gezogen zu werden braucht. Hier kommt für Runge eine andere Quelle in Betracht.

Am Schlusse jenes Briefes an Pauline teilt Runge seiner Braut die *Abendmahlshymne* des Novalis mit[284]. Die Bekanntschaft mit den *Hymnen an die Nacht* machte schon jene „poetische Beschreibung“ des Bildes *Triumph des Amors* an seinen Vater wahrscheinlich[285]. Und daß Tieck, der gerade im Laufe des Jahres 1802 mit der Herausgabe von Novalis' Nachlaß beschäftigt war, Runge mit den Schriften dieses, gleichfalls so stark durch Jakob Böhme beeinflußten Dichters bekannt gemacht haben wird, darf als sicher gelten, wenn auch direkte Nachrichten darüber fehlen. Es finden sich nur einige Hinweise auf einen persönlichen Umgang mit

---

283 Runge II 286. 284 Ebd. II 211.
285 Ebd. I 220 f.; vgl. S. 50.

Novalis' Bruder Karl, dem Dichter Rostorf[286]. Wie stark Novalis' Denken und Vorstellen selbst auf Böhmes Schriften basierte, hat Ederheimer gezeigt[287]. Ob nun freilich erst Böhme bei Runge das Interesse für Novalis erweckt hat oder ob nicht vielmehr umgekehrt Novalis der Anregende war, läßt sich nicht entscheiden. Dieser Liebespessimismus aber, der im Tode das eigentliche Ziel der Sehnsucht für die Liebenden sieht, diese Todesmystik bei Runge dürfte von Novalis stammen, soweit den Maler nicht eigene Erfahrung und eigenes inneres Erlebnis dazu gebracht haben.

Novalis geht von der Böhmeschen Ansicht aus. Der Liebende sieht im Geliebten die göttliche Jungfrau und sehnt sich nach Vereinigung, um das zerstörte Gottesbild wiederherzustellen. In jenem Liebesgespräch im I. Teil des *Ofterdingen* sagt Heinrich zu Mathilde[288]: „Was mich so unzertrennlich zu Dir zieht, was ein ewiges Verlangen in mir geweckt hat, das ist nicht aus dieser Zeit. Könntest Du nur sehn, wie Du mir erscheinst, welches wunderbare Bild Deine Gestalt durchdringt, und mir überall entgegenleuchtet, Du würdest kein Alter fürchten. Deine irdische Gestalt ist nur ein Schatten dieses Bildes. Die irdischen Kräfte ringen und quellen, um es festzuhalten, aber die Natur ist noch unreif; das Bild ist ein ewiges Urbild, ein Teil der unbekannten, heiligen Welt . . . Mein ganzes Wesen soll sich mit dem deinigen vermischen. Nur grenzenloseste Hingebung kann meiner Liebe genügen. In ihr besteht sie ja. Sie ist ja ein geheimnisvolles Zusammenfließen unseres geheimsten und eigentümlichsten Daseins." Daß diese „innigere, gänzliche Vermischung" im Tode erreicht werden kann, ist die besondere Erweiterung, die Novalis

[286] Runge II 219. *Euphorion* IX (1902) 663.
[287] A. a. O. S. 73 ff. Über die *Hymnen a. d. Nacht* S. 87 ff.
[288] Ausgabe von Heilborn I 122, 8. Kap.

der Lehre gegeben hat[289]. In jenem Traum Heinrichs am Schluß des 6. Kapitels[290] finden Heinrich und Mathilde ihre endliche völlige Vereinigung im Jenseits. In dem Lied der Toten[291] schwelgt der Dichter im Ausmalen der Liebesfreuden, die im Tode erst wahrhaft genußvoll, weil völlig grenzenlos und ewig, ohne die Furcht vor der Trennung, sind. Dazu gehören namentlich gewisse *Fragmente*, wie „Verbindung, die auch für den Tod geschlossen ist, ist eine Hochzeit, die uns eine Genossin für die Nacht gibt. Im Tode ist die Liebe am süßesten, für die Liebenden ist der Tod eine Brautnacht, ein Geheimnis süßer Mysterien.

Ist es nicht klug, für die Nacht ein geselliges Lager zu suchen?
Darum ist klüglich gesinnt, der auch Entschlummerte liebt.“ [292]

„Tod, eine nähere Verbindung liebender Wesen“ [293]. „Projekt zu einem Roman, beinah wie Werther. Zwei Liebende, die sich aus Überdruß des Lebens und der Menschen selbst töten. Charakter: tiefe Wehmut.“ [294] Vor allem aber der Schluß der I. Hymne an die Nacht[295], und jener für Novalis' Schaffen so wichtige Entschluß, der vorausgestorbenen Geliebten nachzusterben, wie er ihn im *Tagebuch*[296] und in den Briefen an seine Freunde niedergelegt hat. — Es wird von Interesse sein, auf die verschiedenen Formen, in denen dieses Motiv in der Dichtung der Romantik erscheint, und auf den Weg, den es von dem einen zum andern genommen hat, einen Blick zu werfen. —

---

[289] Vgl. Felix Poppenbergs „Exkurs über die erotische Mystik in der deutschen Literatur“, in *Zacharias Werner*, *Berl. Beitr. zur germ. und rom. Philologie*, Germ. Abteilung No. 2, Berlin 1893, S. 50 ff.

[290] Heilborn I 108 f.

[291] Ebd. I 183 ff.

[292] Ebd. II 232.

[293] Ebd. II 479.

[294] Ebd. II 319.

[295] Ebd. I 308 bzw. 446.

[296] Ebd. I 267—297.

Exkurs über die Geschichte des Androgynen- und Liebestodmotivs.

Ricarda Huch findet[297] eine auffallende Übereinstimmung zwischen Novalis' Auffassung und der Liebestheorie des Philosophen Baader, der mehr als dreißig Jahre später die Jakob Böhmeschen Gedanken über die Entstehung und das Wesen der Geschlechtsliebe systematisierte und zu seiner Androgynenlehre ausbaute, die für ihn die Grundlage seiner Sozietätsphilosophie wurde[298]. Ich lasse hier Ricarda Huchs Darstellung folgen: „Adam, so wie ihn Gott zu seinem Ebenbild geschaffen hatte, war Mann und Weib zugleich, ein ganzer Mensch. Er sank aus seiner höheren Natur in die fleischliche dadurch, daß er nach dem Weibe in ihm gelüstete und mit dieser Spaltung, der Schöpfung des Weibes aus ihm, wurde das Gottesbild zerstört. Die Wiedervollendung des Gottesbildes ist das Ziel des Menschen. Dies jedem vorschwebende Bild nennt Böhme Idea oder auch Sophia, Weisheit, weil es nämlich den Menschen zur Vollkommenheit weise. Ein einziger Mensch ist auf der Erde erschienen, in dem beide Naturen Eins waren, Christus der Gottmensch, der, wie Adam, der erste Halbmensch, am Eingange des Alten Testaments, am Eingange des Neuen steht, das die Religion der Liebe verkündet, als Bürge, daß der Mensch das verlorene Paradies wieder gewinnen kann. Auch die Engel, die kein Geschlecht haben, sind Verkörperungen der Androgyne. . . . Wenn nun eine Mannes- und eine Weibesseele fühlen, daß sie miteinander das verlorene Gottesbild herstellen können, so entsteht Liebe. Sie müssen in Sehnsucht

---

[297] *Blütezeit* S. 274 ff.

[298] Vgl. Hans Reichel, *Die Sozietätsphilosophie F. v. Baaders*, Tübingen 1901, Leipziger Dissertation S. 34. F. v. Baaders Sämtliche Werke, Leipzig 1851 ff., V 339/40, XIV 141 ff. 352.

zu einander entbrennen, nicht weil sie Hälften eines Ganzen sind, sondern Hälften, aus denen ein Ganzes werden kann. Es ist die Art der Idea, daß sie dem Manne als Frau erscheint, der Frau als Mann, obwohl sie keines von beiden ist. Daraus, daß der Liebende das Bild der Vollkommenheit durch die Gestalt des Geliebten hindurchschimmern sieht, erklärt Baader die Idolatrie der Liebe, und er nennt diese Vision den Silberblick der Liebe, der den meisten Menschen leider allzurasch entschwinde. . . . Man täuscht sich, . . . wenn man glaubt, die Liebe könne passiv genossen werden; vielmehr ist sie ein zu lösendes Problem, Gabe und Aufgabe zugleich . . . Die Aufgabe ist, daß das Bild, das nicht körperlich ist, sondern nur in der Extase der Liebe wahrgenommen würde, hervorgebracht werde. Gegenseitig sollen Mann und Weib sich behilflich sein, ihre Mannheit und Weibheit ineinander zu überwinden und zu ergänzen — welches Wort ja bedeutet ganz machen, trotz der Schmerzen, die diese Entwicklung mit sich bringen muß. Denn das neue Bild kann nicht vollendet werden ohne Zerstörung des alten. Also kommt Baader zu dem Schlusse, daß wahre Liebe nicht sein könne, ohne daß Mannheit und Weibheit ihr geopfert werde." Diese „Androgynensehnsucht" glaubt nun Ricarda Huch als einen Grundzug der Romantik bei allen ihren Vertretern zu erkennen. Walzel sieht in seiner Rezension[299] ihres Buches darin gerade dessen Hauptirrtum. Jene Polemik Friedrich Schlegels gegen die übertriebene Männlichkeit und überladene Weiblichkeit im Aufsatz *Über die Diotima* und im Athenäumsartikel *Über die Philosophie, an Dorothea* habe rein praktisch reformatorische Absichten, sei keineswegs aus einer mystischen Sehnsucht

[299] *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen,* Bd. 107 Heft 3/4 (1901) S. 266. Vgl. auch Gschwind, *Die ethischen Neuerungen der Frühromantik,* Bern 1903, S. 44 Anhang.

herausgeboren, sondern eine Aufforderung zur Emanzipation auf Grund von Vergleichen des gegenwärtigen Zustandes mit der Kultur der Griechen.

Man wird Walzel nur halb recht geben können. Sicherlich haben Friedrich Schlegels frühe Aufsätze nicht viel mit der Androgynenlehre zu tun, sie sind vielmehr selbst mit die Quelle für jene letzten Schlußfolgerungen Baaders aus der Androgynenlehre gewesen, während diese selbst deutlich als aus Böhme übernommen erkannt wird. Wie sehr Böhmes Gedankenwelt der Anschauungsweise von Novalis zu Grunde liegt, hat Ederheimer gezeigt, und es genügt, die Liebesgespräche aus dem *Ofterdingen* zu vergleichen. Das Auftreten dieses Vereinigungs- und Ausgleichsgedankens bei einem philosophischen Laien wie Runge, der in seinem Denken so stark von seiner Umgebung, und besonders von Tieck, abhängig ist, wird es aber gewiß machen, daß zum mindesten Tieck selbst, wahrscheinlich aber auch der ganze Kreis der Gleichgesinnten, die den Jakob Böhme studiert hatten, also auch Friedrich Schlegel, Gedanken dieser Art hegten, und daß die Androgynenlehre, ist sie auch erst so viel später zum System erhoben worden, dennoch in gewissem Sinne ein Kardinalpunkt der romantischen Philosophie gewesen ist[300]. —

Die optimistische und praktisch-ethische Tendenz der Androgynenlehre Baaders, der Lehre nämlich von der Androgyne als dem „Paar", das allein erst Bedeutung für die Sozietät haben, allein erst Grundeinheit, Element und Zelle im ethischen Organismus, im Volks- und Staatsganzen sein könne, während der Mann für sich und die Frau für sich als nur halbe Menschen für die Struktur der Gemeinschaft gar nicht in Betracht kämen,

---

[300] Vgl. Tieck, *Der junge Tischlermeister* (Ges. Novellen 28, 182 185).

fehlt nun, außer bei Friedrich Schlegel, bei den Romantikern. Vielmehr wird sie zu einem tragischen Motiv durch einen Zug, der noch aus der empfindsamen Zeit herrührte und dieser Generation besonders durch Jean Paul[301] nahe gebracht worden war, den freilich sein ausgeprägter Intellektualismus[302] sein Leben lang zu keinem wirklichen Liebeserlebnis hatte kommen lassen. Es ist der Gedanke, der vielfach sicherlich wohl auf schmerzlichster Erfahrung beruhte, daß zwei Seelen, solange die Zweiheit der Individuen durch die Körpertrennung besteht, doch nie zu einer wahren Vereinigung, zu einem völligen Zusammenfließen kommen könnten und sich in Wahrheit fern blieben, daß also alle Liebe auf Erden während des Körperlebens Illusion sei und der Tod die einzige Hoffnung gebe, das geliebte Wesen einmal wirklich zu besitzen. Ottokar in der *Unsichtbaren Loge* spricht es einmal charakteristisch[303] aus: „Fleisch- und Beingitter stehen zwischen den Menschenseelen, und doch kann der Mensch wähnen, es gäbe auf Erden Umarmung, da nur Gitter zusammenstoßen, und hinter ihnen die eine Seele die andre nur denkt?“ Novalis hatte gerade dieses Buch im Sommer 1795 gelesen und es hatte einen großen Eindruck auf ihn gemacht, wie aus einem Antwortschreiben seines Bruders Erasmus[304] auf einen nicht erhaltenen Brief hervorgeht, der sich gegen den Ton der „hohen Menschen“ verwahrt: „Ich bleibe bei meinem Grundsatz und werde ewig dabei bleiben: der Mensch ist schon hier zur Glückseligkeit bestimmt und ist töricht, wenn er mit allen seinen Hoffnungen aus diesem Leben ins andre marschiert und dort so sehr

---

[301] Vgl. Nerlich, *Jean Paul und seine Zeit,* Berlin 1889, S. 176.
[302] Nerlich sagt: Spiritualismus.
[303] Berlin 1793 Bd. II S. 131.
[304] *Nachlese* S. 91. (*Friedrich von Hardenberg,* Gotha 1873.)

Posten faßt, als wenn hier gar keine Position mehr zu nehmen wäre, hinter welcher man seinen Zeitpunkt abpassen könnte." — Bezeichnend, und wahrscheinlich auch nicht ohne Einfluß auf die Denkweise und das Schaffen des Novalis, ist namentlich jener Traum Gustavs am Grabe des Amandus, der die etwas gewaltsame Gelegenheit herbeiführt, ihn mit der geliebten Beate endlich zu vereinigen, nachdem das beiderseitige Verlangen nach Vollendetem und ihre übersteigerte Zartheit, Sensibilität und Geistigkeit eine Annäherung bis jetzt unmöglich gemacht hatte. Sie wollten keine Liebe, als nur eine vollkommene. Diese aber finden sie in der realen Welt nicht. Sie gehen nebeneinander her und keins kann die Brücke von der eigenen Individualität zur andern finden. — Gustav ist eines Abends am Grabmal des Freundes im Park eingeschlafen[305]. Beata wandelt im Park, sieht ihn liegen und bleibt gerührt und in seinen Anblick versunken vor ihm stehen. Ihre Nähe wirkt unbewußt auf seine Seele, sie erregt in ihm jenen Traum: er sieht sich in einem wundervollen Eden und fühlt, „das sei der Abend der Ewigkeit und die Wonne der Ewigkeit. Beglückte Seelen tauchten sich . . . in die zusammengehenden Abendstrahlen, und ein gedämpftes Jauchzen stand verhallend wie eine Abendglocke über dem himmlischen Arkadien — bloß Gustav lag verlassen im Silberschatten der Blumen und sehnte sich unendlich, aber keine jauchzende Seele kam herüber. — Endlich dufteten in der Luft zwei Leiber in eine dünne Abendwolke auseinander, und das fallende Gewölk entblößte die zwei Seelen von Beata und Amandus — dieser wollte jene in Gustavs Arme führen, aber er konnte nicht in den Silberschatten hinein — Gustav wollte in den ihrigen entgegenfallen, aber er konnte nicht aus dem Silber-

[305] Bd. II S. 121 ff.

schatten heraus. — ‚Ach du bist noch nicht gestorben', rief die Seele, ‚aber wenn die letzte Sonne hinunter ist, so wird der Silberschatten über Alles fließen und Deine Erde von Dir flattern und Du wirst an deine Freundin hinsinken' . . . Eine Sonne um die andere zerging, Beata breitete ihre Arme hernieder — die letzte Sonne versank — ein Orgelton, der Welten und ihre Särge erzittern konnte, klang wie ein fliegender Himmel herüber und lösete durch sein weites Leben die Faserhülle von ihm ab, und über den ausgebreiteten Silberschatten wehte ein Entzücken und hob ihn empor, und er nahm — — die wahre Hand von Beata und sagte, indem er wachte und träumte und nicht sah, die Worte zu ihr: „o nimm mich ganz, glückliche Seele, nun hab' ich Dich, geliebte Beata, auch ich bin tot." — Die Größe des Anteils, den die Grüninger Katastrophe und die persönliche Anlage des Dichters an der Entwicklung des Liebestodgedankens bei Novalis hatte, kann hier nicht erörtert werden. Für die Art seiner literarischen Verwendung aber sind sicherlich Jean Paul und Jakob Böhme neben den zahlreichen andern Quellen, die namentlich Karl Busse anführt[306], von größter Bedeutung gewesen.

Interessant sind nun die Wechselbeziehungen zwischen Novalis und Friedrich Schlegel, der das Motiv in mehreren Gedichten, vor allem aber in dem Roman *Lucinde* verwertet.

Im Herbst 1797 schrieb Friedrich Schlegel an seinen Bruder August Wilhelm nach der Übersendung von dessen Übersetzung von *Romeo und Julia*: „Die 6. Stanze der Zueignung kann Hardenberg leicht entzückender finden

[306] *Novalis' Lyrik*, Oppeln 1898. Mit Jean Paul war Novalis 1798 und 1799 persönlich zusammengetroffen. Vgl. *Jean Pauls Briefwechsel mit seiner Frau und Christian Otto*, hsg. von Paul Nerlich (Berlin 1902) S. 82 123.

als ich, das Ende ich noch mehr, als er.“ [307] Die betreffende Stanze lautet [308]:

„Viel seliger, wenn seine schönste Habe
Das Herz mit sich ins Land der Schatten reißt,
Wenn dem Befreier Tod zur Gegengabe
Der süße Kelch, noch kaum gekostet, fleußt.
Ein Tempel wird aus der Geliebten Grabe,
Der schimmernd ihren heilgen Bund umschleußt.
Sie starben, doch im letzten Atemzuge
Entschwingt die Liebe sich in höherm Fluge.

Und „das Ende“:

Dies mildert Dir die gern erregte Trauer,
Die Dichtung führt uns in uns selbst zurück,
Wir fühlen beid' in freudig stillem Schauer,
Wir sehen es mit schnell begriffnem Blick:
Wie unsers Wert's, ist unsers Bundes Dauer,
Ein schön Geheimnis sichert unser Glück,
Was auch die ferne Zukunft mag verschleiern,
Wir werden stets der Liebe Jugend feiern.“ —

Friedrich Schlegel war über Hardenbergs Entschluß, der vorausgegangenen Geliebten freiwillig und nur durch die Macht des Willens in den Tod zu folgen, durch ihren mündlichen und schriftlichen Verkehr genau unterrichtet. Er scheint ernstlich und eindringlich widersprochen und an die Pflichten des Daseins erinnert zu haben, da Hardenberg sich selbst einmal in seinem Tagebuch Wachsamkeit gegen Schlegels Einfluß rät [309]. Schlegel selbst bleibt die Liebestodidee auch später noch etwas Fremdes, das nur Hardenberg angemessen ist. Dann aber bringt die Romantikerzusammenkunft in Dresden 1798 einen Umschwung. Hardenberg selbst ist verändert. Über dem Böhmestudium hat er sich selbst gefunden, ist ruhig

---

[307] Walzel 290.

[308] A. W. Schlegels Werke, Leipzig 1846—43, I 35.

[309] Vgl. Heilborn I 288.

und fleißig beim Ausbau seiner magischen Weltansicht geworden und schon selbst produktiv. Aber dem Todesgedanken ist er treu geblieben. Und jetzt imponiert seine klare Festigkeit Schlegel, dessen positive und irdische Natur sich anfangs gegen des andern Jenseitigkeit aufgelehnt hatte. Ihn ergreift die Würde und Schönheit des Schicksalhaften an Hardenbergs Wesen, er sieht in ihm nicht mehr den Genossen und Mitstreiter, den er seinen Zwecken möglichst brauchbar zu machen wünscht, nicht mehr wie einst den zu leitenden Schüler, sondern das merkwürdige Phänomen, das respektvolle Betrachtung beansprucht, und im Winter darauf, gerade während der Arbeit an der *Lucinde*, am 2. Dezember 1798, schreibt er an den Freund gelegentlich des Planes einer neuen Religion: „Doch vielleicht hast Du mehr Talent zu einem Christus, der in mir seinen wackern Paulus findet . . ."[310] Die Unterordnung ist ganz deutlich, und in ihrem Werdegang genau zu erkennen in den Berichten Schlegels aus Dresden an Schleiermacher, der in Berlin zurückgeblieben war: „Hardenberg ist einige Tage bei uns gewesen und dies ist die Ursache, warum ich dir erst, da es Zeit ist, schreibe. Er hat sich merklich geändert, sein Gesicht ist länger geworden und windet sich gleichsam von dem Lager des Irdischen empor, wie die Braut von Korinth. Dabei hat er ganz die Augen eines Geistersehers, die farblos gradeaus leuchten . . . Ich werde ganz bescheiden auftreten, nur als Prophet, er selbst wird den Zauberer vorzustellen die Ehre haben."[311] „Daß Hardenberg sich selbst tödte, glaube ich nur darum nicht, weil er es bestimmt will und für den Anfang aller Philosophie hält. Übrigens sehe ich ganz hartherzig zu, das ist meine Treue gegen

[310] Raich, *Novalis' Briefwechsel,* Mainz 1880, S. 82 f.
[311] *Aus Schleiermachers Leben* III 76.

das Universum, in das ich knollig verliebt, ja vernarrt bin."[312]

Der Erfolg dieses Anschlusses an Hardenberg zeigt sich sofort in der *Lucinde*, in der Verwendung der Schlegels Wesen ganz entgegengesetzten, von ihm selbst anfangs abgelehnten Liebestodidee. Schon zu Anfang denkt Julius ernsthaft „über die Möglichkeit dauernder Umarmung" nach[313], nachdem er vorher versichert hat, er und Lucinde würden ebenso leicht und froh, wie dies letzte Glas Champagner eine Tasse Kirschlorbeerwasser miteinander leeren, mit den Worten: So laßt uns den Rest unsers Lebens austrinken[314]. Aber sie haben es beide nicht nötig. Diese realistisch denkenden Tagmenschen, die sich „mit ebensoviel Ausgelassenheit als Religion" umarmen, denen „Witz und Entzücken" der gemeinsame Puls ihres „vereinten Lebens" ist, denen „der Sinne Scherz lindernd kühlt ihre heißen Seelen"[315], haben das Mittel, auf der Erde zu leben und sich wohl und vollbefriedigt zu fühlen, gefunden. Schmerzliche Sehnsucht und dunkles Pathos sollte ihnen fremd sein. Nichtsdestoweniger entrollt später der *zweite Brief*[316] ein Bild hardenbergscher Empfindungen, ja fingiert eine äußere Situation, die sich mit ziemlicher Deutlichkeit der Lage Hardenbergs vom Sommer 1797 anpaßt. Julius erfährt Lucindes schwere Erkrankung, gibt alle Hoffnung auf und erlebt zum voraus in der Phantasie alle die Gefühle, welche ihr wirklich erfolgter Tod in ihm würde erregt haben. Noch erstaunlicher aber erscheint bei dem Nichtdichter das wunderschöne lyrische Intermezzo: *Sehnsucht und Ruhe*[317], das ganz besonders Nietzsche

---

[312] *Aus Schleiermachers Leben* III 86.
[313] *Lucinde* (Inselverlag 1907) S. 84.
[314] Ebd. S. 50.
[315] Ebd. S. 185.
[316] Ebd. S. 165 ff.
[317] Ebd. S. 183—186.

Ausdrucksmittel hergeliehen hat[318]. Man staunt etwas, woher Menschen wie Julius und Lucinde, deren Verkehrsform untereinander und Waffe gegen die Welt der Witz ist, zu dieser Nachtbegeisterung, ja dieser Sehnsucht nach „der einen großen Liebesnacht“ kommen, in der „des Tages fruchtlos Sehnen, eitles Blenden“ sinkt und erlöscht[319]. Und daß Lucinde sich „der Nacht geweiht“ nennt.

Novalis hat dann wieder im Winter 1798/99, wie Karl Busse gezeigt hat, mit Kenntnis der *Lucinde* und der Übernahme verschiedener Wendungen, die *Hymnen an die Nacht* geschrieben. Beide Dichtungen aber haben Richard Wagner bei der Ausarbeitung seines Tristantextes vorgelegen und sind von ihm vielfach benutzt worden[320].

Friedrich Schlegel hat fast zwei Jahre nach der Vollendung der *Lucinde*, als er einen zweiten Teil seines Romans plante, eine Reihe von Gedichten (seine ersten

---

[318] Vgl. das Nachtlied Zarathustras mit der Nachtverherrlichung S. 183/84 in der Lucinde.

[319] *Lucinde* S. 186.

[320] Auf das Verhältnis des Tristantextes zur *Lucinde* hat Richard Batka aufmerksam gemacht in: *Richard Wagner und die Romantik*, Bayreuther Blätter 1891 S. 182 ff. Genaue Vergleichungen beider Texte ergeben sehr starke Parallelen, die freilich von denen mit den *Hymnen an die Nacht* an Zahl und Deutlichkeit noch übertroffen werden, worauf, nach Batka, vor allem Arthur Prüfer hingewiesen hat, der ausführliche Gegenüberstellungen in dem Aufsatz *Novalis' Hymnen an die Nacht in ihrer Beziehung zu Wagners Tristan und Isolde* (Richard Wagner-Jahrbuch 1906 S. 220 ff.) gibt. Otto Schmiedel hatte sich vordem für den Entdecker dieser Beziehungen gehalten (*Religionsgeschichtliche Volksbücher* V 5, *Richard Wagners religiöse Weltanschauung*, Tübingen 1907 S. 45). Von Wagner selbst sind keine Nachrichten über seine Bekanntschaft mit diesen Romantikern überliefert. Auch die Glasenappsche Biographie weiß von diesen Studien und Beeinflussungen Wagners nichts. Vgl. Wolfgang Golther, *Tristan und Isolde*, Leipzig 1907, S. 425.

Verse überhaupt[321]) als lyrische Einlagen verfertigt, deren erstes, *An Heliodora*[322] betitelt, wie mehrere folgende: *Der welke Kranz*[323], *Zwei Nachtigallen*[324], *An die Freundin*[325] und *Stanzen zur Einleitung eines Märchens*[326], das Motiv des Liebestodes, doch in etwas anderer Form, behandelt. Es ist die Liebe zum Tode aus der Überfülle des Lebens heraus, und die fröhliche Hingabe wieder an das Leben, in dem Bewußtsein, auch den Tod, als die höchste und vollkommenste Form der Vereinigung, zu lieben und geistig schon erlebt zu haben. Recht leben können erst, „die in Lust des Todes Leben fanden".

Des weiteren wird man an Heinrich von Kleist[327] zu denken haben, der ja als einziger unter den Romantikern den Selbstmord in Gemeinschaft mit einer Frau wirklich vollzog — keineswegs unter dem Beifall der Novalisverehrer unter seinen Freunden und Zeitgenossen. Man behauptete, ein Exemplar der *Hymnen an die Nacht* bei der Leiche Kleists gefunden zu haben und obwohl es sich hier weniger um einen eigentlichen „Liebestod" — ein gemeinsames Aufgeben der Existenz zweier Liebender, um den höchsten Akt des Liebesgenusses und der Vereinigung zu erleben — handelte, als vielmehr um einen Doppelselbstmord zweier Menschen, die aus verschiedenen und voneinander unabhängigen Gründen ihr Leben zu beendigen wünschten; so stimmt doch Kleist in seinen Abschiedsbriefen an Maria von Kleist[328] die hellsten Jubeltöne an, als ob er eben jetzt den Höhe-

[321] Raich, *Dorothea v. Schlegel,* Mainz 1881, I 11, an Rahel Lewin 10. April 1800.

[322] *Athenäum* III 1, 1—3. W. W. 8, 102 f.

[323] W. W. 8, 118 f. [324] Ebd. 8, 104.

[325] Ebd. 8, 117. [326] Ebd. 8, 125.

[327] Vgl. Richard Weißenfels, *Vergleichende Studien zu Heinrich v. Kleist* 11; *Kleist und Novalis, Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte.* Neue Folge I, Berlin 1887/88, S. 301 ff.

[328] W. W. (Bibl. Institut) Bd. V, Briefe S. 432 ff.

punkt seines Lebens erreichte: „Mitten in dem Triumphgesang, den meine Seele in diesem Augenblick des Todes anstimmt . . ." „Ein Strudel von nie empfundener Seligkeit hat mich ergriffen und ich kann Dir nicht leugnen, daß mir ihr Grab lieber ist als alle Betten aller Kaiserinnen der Welt." An Ulrike: „möchte Dir der Himmel einen Tod schenken, nur halb an Freude und unaussprechlicher Heiterkeit dem meinigen gleich."

Liegt nun auch hier, wie es scheint, nicht eigentlich ein Akt „mystischer Wollust" vor, wie Weißenfels annimmt[329], so nimmt doch Kleist aus andern Gründen einen bestimmten Platz in der Geschichte des Liebestodmotivs in der romantischen Dichtung ein. — Wie Novalis beschließt, nur durch die Kraft seines Willens seiner Geliebten in den Tod zu folgen, wie Diotima nach der Trennung von Hyperion ohne äußere Todesbedingungen einfach hinstirbt[330], gibt Penthesilea Dolch und Pfeile ab, als sie dem aus Liebe gräßlich verstümmelten Achilleus sich im Tode vereinigen will. „Ein vernichtendes Gefühl" ist ihre einzige Todeswaffe. Ebenso stirbt Isolde am Totenbette Tristans nur, weil sie dem Toten angehört, um im Tode nun ganz mit ihm eins sein zu dürfen.

Daß Zacharias Werner die Verbindung von Tod und Wollust in zahlreichen seiner Dramen[331] verwendet hat,

[329] A. a. O. S. 312.

[330] Hölderlins Werke, Cottasche Ausgabe II 190 ff. S. 193: „Wir trennen uns nur, um inniger einig zu sein, götterfriedlich mit allem, mit uns. Wir sterben, um zu leben."

[331] Vgl. die Ballade des Troubadours im II. Teil der *Söhne des Tals* (*Ausgewählte Schriften,* Grimma 1840, IV 179), ferner das Liebesgespräch zwischen Adelbert und Agnes daselbst (S. 119), Theobalds Tod an Theresens Leiche in *Weihe der Kraft* (Bd. VI), den gemeinsamen Tod der Liebenden Warmio und Malgone als eine Art Opfertod in *Die Brautnacht,* Vorspiel zu der nicht vollendeten Trilogie *Das Kreuz an der Ostsee* (Bd. VII), den Mord am Geliebten mit folgendem Selbstmord in *Wanda, Königin der Sar-*

wird für die Geschichte und Entwicklung des Motivs in der Literatur ohne Bedeutung sein. Was bei den andern notwendig und gleichsam als Erfüllung eines höchsten Weltwillens geschieht und deshalb tragisch ist, geschieht bei ihm zufällig, aus willkürlichen Konstellationen heraus, bei zufälligen und abartlich angelegten Menschen, die in keiner Weise als ein höherer Typus gelten können und nur schlechthin krankhaft und widerwärtig sind. Interessanter und wichtiger wird es sein, daß E. Th. A. Hoffmann in den *Elixieren des Teufels* seinen Helden, nachdem er ihn alle Genüsse, alle Sünden und alle furchtbarsten Bußen hat durchlaufen lassen, schließlich vom Teufel als letzten, wildesten und höchsten Wunsch eingeben läßt, gleichzeitig sich und die Geliebte in dem Augenblick, da diese Heilige zur Nonne geweiht werden soll, zu töten. In diesem einen Moment will er alle Seligkeit der Welt, in einem Augenblick unbegreiflich höchster Wollust die höchste Liebe und die Selbstvernichtung, genießen. Aber das Gebet der Heiligen errettet ihn, der Teufel verliert die Macht über ihn, und sein wahnsinniger Doppelgänger vollführt den Mord. Die sterbende heilige Geliebte aber erlöst den Reuigen durch ihren Tod, in einer Szene, die lebhaft an den Schluß des *Tannhäuser* erinnert. —

Es sei gestattet, noch einen Blick zu werfen auf das Bemühen, das Richard Wagner während der Abfassung von *Tristan und Isolde* aufwandte, sich mit Schopenhauers

---

maden (Bd. VII), und schließlich die Verbindung von Liebe und Mord in *Attila, König der Hunnen* (Bd. VIII), wo, als Novalisreminiszenz, ein symbolisches Spiel mit dem Gegensatz von Licht und Dunkel, Tag und Nacht interessiert, wenn Hildegunde zornig ruft (S. 109):

„Verdammtes Licht — Mußt du denn ewig funkeln?"

Vgl. auch die Dissertation von Felix Poppenberg: *Zacharias Werners Mystik und Romantik in den „Söhnen des Tals"*, Berlin 1893.

Metaphysik der Geschlechtsliebe auseinanderzusetzen. Aus jener Zeit, wahrscheinlich aus dem Herbst 1858, datiert ein Fragment zu einem Brief an Schopenhauer[332], das mit dem folgenden Zitat aus der *Metaphysik der Geschlechtsliebe*[333] beginnt:

„Endlich hat jedes Jahr auch einen oder den andern Fall von gemeinschaftlichem Selbstmord eines liebenden, aber durch äußre Umstände verhinderten, Paares aufzuweisen; wobei mir inzwischen unerklärlich bleibt, wie die, welche, gegenseitiger Liebe gewiß, im Genusse dieser ihre höchste Seligkeit zu finden erwarten, nicht lieber durch die äußersten Schritte sich allen Verhältnissen entziehen und jedes Ungemach erdulden, als daß sie mit dem Leben ein Glück aufgeben, über welches hinaus ihnen kein größeres denkbar ist."

Wagner fährt dann fort:

„Es reizt mich, anzunehmen, daß Sie hiervon wirklich keine Erklärung gefunden hätten, weil es mir schmeichelt, an einem solchen Punkte anzuknüpfen, um Ihnen eine Anschauung mitzuteilen, in der sich mir selbst in der Anlage der Geschlechtsliebe ein Heilsweg zur Selbsterkenntnis und Selbstverneinung des Willens, und zwar nicht eben nur des individuellen Willens, darstellt."

Das Fragment bricht hier ab. Es findet eine Ergänzung, wie Burghold[334] gezeigt hat, in einer Tagebucheintragung für Mathilde Wesendonk vom 1. Dezember 1858[335] „Ich habe in der letzten Zeit langsam einmal wieder Freund Schopenhauers Hauptwerk durchgelesen,

---

[332] *Bayreuther Blätter* 100 IX, 1886, S. 101—109. Vgl. Glasenapp.

[333] *Die Welt als Wille und Vorstellung* II Kap. 44 (Reclam) S. 625.

[334] Julius Burghold, *Wagners Meistersinger, Erlebnis und Dichtung, Richard Wagner-Jahrbuch,* 1906, S. 37 ff.

[335] Wagners Briefe an Mathilde Wesendank S. 79.

und diesmal hat er mich außerordentlich zur Erweiterung und — im Einzelnen — sogar zur Berichtigung seines Systems angeregt. Der Gegenstand ist ungemein wichtig, und meiner ganz besondern Lebensepoche vielleicht vorbehalten, hier Einsichten zu gewinnen, die sich keinem Andern erschließen konnten. Es handelt sich nämlich darum, den von keinem Philosophen, auch von Schopenhauer nicht, erkannten Heilsweg zur vollkommenen Beruhigung des Willens durch die Liebe, und zwar nicht nur einer abstrakten Menschenliebe, sondern der wirklich aus dem Grunde der Geschlechtsliebe, d. h. der Neigung zwischen Mann und Weib keimenden Liebe, wachzurufen. Es ist entscheidend, daß ich hierzu (als Philosoph — nicht als Dichter, denn als solcher habe ich mein eignes) das Material der Begriffe benutzen kann, die mir Schopenhauer selbst gibt; . . . gelange ich . . . mit größter Bestimmtheit dazu, in der Liebe die Möglichkeit nachzuweisen, bis zu jener Erhebung über den individuellen Willenstrieb zu gelangen, wo nach gänzlicher Bewältigung dieses, der Gattungswille sich zum vollen Bewußtsein kommt, was auf dieser Höhe dann notwendig gleichbedeutend mit vollkommenster Beruhigung ist."

Die von Baader nach Jakob Böhme aufgestellte Liebesphilosophie, die Androgynenlehre, hat Wagner sicher so wenig gekannt wie Schopenhauer, der als seine Vorgänger[336] nur Plato, Rousseau, Plattners „glatte und seichte" Anthropologie, und „in gewissem Sinne Spinoza" anführt. Die Baadersche Auffassung der Geschlechtsliebe würde jenen „Heilsweg" gewiesen haben, den Schopenhauer nicht fand und Wagner entdeckt zu haben glaubte.

Schopenhauer sah in der Geschlechtsliebe die Tätigkeit des lebenbejahenden Willens, des sich als Instinkt

---

[336] A. a. O. S. 625 f.

im Individuum äußernden Gattungswillens. Die Gattung sucht ihre eigene Existenz zu erhalten, indem sie die Individuen (durch deren Instinkt) dazu zwingt, vermöge einer möglichst günstigen geschlechtlichen Auswahl die Fortpflanzung zu sichern. In der Liebe ist nicht eigentlich der Wille der Liebenden tätig, sondern schon der Lebenswille des zu erzeugenden Individuums der nächsten Generation. Sie handeln im „Wahn" und sind eigentlich die Betrogenen[337]. Während sie glauben, aller Welt zum Trotz nur ihren Individualwillen durchzusetzen, sind sie vollkommen nur Werkzeuge des Gattungswillens. Der individuelle Wille ist in Wahrheit gänzlich aufgehoben. Schopenhauer erklärt demnach die Erscheinung des Doppelselbstmordes Liebender wie folgt[338]:

„Jener Auftrag des in der Gattung sich objektivierenden Willens stellt, im Bewußtsein des Verliebten, sich dar unter der Maske der Anticipation einer unendlichen Seligkeit, welche für ihn in der Vereinigung mit diesem weiblichen Individuum zu finden wäre. In den höchsten Graden der Verliebtheit wird nun diese Chimäre so strahlend, daß, wenn sie nicht erlangt werden kann, das Leben selbst allen Reiz verliert und nunmehr so freudenleer, schaal und ungenießbar erscheint, daß der Ekel davor sogar die Schrecken des Todes überwindet; daher es denn bisweilen freiwillig abgekürzt wird. Der Wille eines solchen Menschen ist in den Strudel des Willens der Gattung geraten, oder dieser hat so sehr das Übergewicht über den individuellen Willen erhalten, daß, wenn solcher in erster Eigenschaft nicht wirksam sein kann,

---

[337] Genau so faßt Böhme das Geschlechtsleben der Tiere auf, als einen rein gesetzlichen und unwillkürlichen Vorgang, sehr im Gegensatz zu dem der Menschen. Vgl. oben. *3 Prinz.* Kap. VIII, 44 (W. W. II 85 f.).

[338] A. a. O. S. 652/53.

er verschmäht, es in letzter zu sein. Das Individuum ist hier ein zu schwaches Gefäß, als daß es die, auf ein bestimmtes Objekt konzentrierte, unendliche Sehnsucht des Willens der Gattung ertragen könnte. In diesem Fall ist daher der Ausgang Selbstmord, bisweilen doppelter Selbstmord beider Liebenden; es sei denn, daß die Natur, zur Rettung des Lebens, Wahnsinn eintreten ließe, welcher denn mit seinem Schleier das Bewußtsein jenes hoffnungslosen Zustandes umhüllt."

Die Bejahung des Lebens aber, die Fortpflanzung und Erhaltung des Lebens, bedeutet nach Schopenhauer die Erhaltung des Leidens und des Übels, ist also das, was dem Heiligen und überhaupt dem sittlichen Menschen das Gewissen verbietet. Schopenhauer begreift daher die ängstliche Scheu und Scham der Liebenden, die ihre Liebe sorgfältig zu verbergen bemüht sind, sehr wohl als aus einem Schuldgefühl entstammend. Die Erhaltung des Lebens, die Fortpflanzung der Gattung, ist ein Verrat an der Sittlichkeit. — Baader aber, der in mancher Hinsicht das Resümee aus der von Böhmes Vorstellungsweisen durchdrungenen Gedankenwelt der Romantiker zog, fand gerade in der geschlechtlichen Vereinigung den höchsten sittlichen Wert. Wahn herrscht, solange die Geschlechter getrennt sind. Erst die Liebe hebt die Menschen auf flammenden Fittichen zum Himmel, sie stellt das zerstörte Urbild, die Androgyne, wieder her. Es ist also nicht der Wille des Gezeugten, sondern durchaus der Erzeugenden in der Liebe wirksam. Sie wollen *ihre* Vollendung, wollen *ihre* höchste sittliche Pflicht erfüllen, sich wieder Gott, dem Absoluten, Guten, nähern, wieder heilig werden. Im großen Gegensatz zu Schopenhauers Lehre ist hier nicht das Kind der eigentliche Zweck, sondern der Vereinigungsakt der Liebenden selbst. In ihm erfüllt sich der sittliche Weltwille. Er hebt die Gegensätze auf und schafft

Einheit. Und nichts ist „Sünde“ als Gegensatz und Trennung[339].

Erinnert man sich, daß Wagner in der Zeit, als er jene Sätze schrieb, sich, wie der Vergleich mit dem Text namentlich des zweiten Aktes von *Tristan und Isolde* lehrt, mit Novalis und Friedrich Schlegel beschäftigt hatte, so wird der Schluß nicht unberechtigt sein, daß der von Wagner entdeckte „Heilsweg“ eben jene Androgynenauffassung der Romantiker gewesen sei, wie sie im *Tristan* erscheint. Jene „Erhebung über den individuellen Willenstrieb“, „wo nach gänzlicher Bewältigung dieses, der Gattungswille sich zum vollen Bewußtsein kommt“, wäre dann eben — um einen in der Naturphilosophie beliebten Ausdruck zu gebrauchen — die vollkommene Polarisation zweier gegensätzlicher Individualwillen, eine als so durchgehend gedachte Vereinigung zweier Liebender, daß durch den gegenseitigen Ausgleich der individuelle Lebenswille im einzelnen aufgehoben wird. Mit der wirklich wiederhergestellten Androgyne ist aber die Einzelexistenz überhaupt beseitigt, mithin auch die der Gattung. Der Lebenswille ist aufgehoben, die Rückkehr in die Gottheit, in das beruhigte Sein, vollzogen. Die Existenz überhaupt erlischt. In ihrer gegenseitigen Durchdringung hören beide Teile auf zu sein, wie entgegengesetzte Elektrizitäten in der Polarisation, und kein Erzeugtes setzt die Existenz mehr fort. Damit ist die „vollkommene Beruhigung“ erreicht; die Erlösung ist das, was Schopenhauer als den höchsten Ausdruck des Leidens ansieht, und der Doppelselbstmord Liebender wird in dieser Auffassung zum höchsten Lebensziel.

Das eben ist nach Wagners Meinung das Neue, der Schritt über Schopenhauer hinaus, der „Heilsweg“, den

---

[339] Zu beachten ist der große Unterschied, der hier zwischen Baaders und Böhmes Auffassung besteht. Böhme würde sich weit eher für Schopenhauers pessimistische Ansicht entschieden haben.

er entdeckt hat: Nicht daß der Einzelne willkürlich seiner Existenz ein Ende macht, ist schon eine Aufhebung des Willens zum Leben. Nach Baader ist der Einzelne, der Mann oder die Frau, für sich gar kein Individuum, sondern nur ein „Trennungsprodukt". Er kann also für sich auch keinen Individualwillen aufheben. Das Heil ist erst in der Aufgabe der Existenz durch die vollkommene Vereinigung der Hälften, durch die Wiederherstellung der Androgyne, des einfachen Gottesbildes, errungen. Hier ist erst die Rückkehr ins „Sein" gegeben.

Wagner hatte die Meistersingerdichtung schon vor dem Tristan konzipiert und nicht sehr lange nach diesem Werke ausgeführt. Man wird also anzunehmen haben, daß die dort niedergelegte Auffassung nicht im Gegensatz zu der hier vertretenen steht, vielmehr diese ergänzt. Wagner kannte sehr wohl, als er den *Tristan* schrieb, jenes Kapitel aus der Schlegelschen *Lucinde: Sehnsucht und Ruhe.* Julius und Lucinde haben den „Tod" gleichsam hinter sich. Sie sind Wiedergeborene, die „in Lust des Todes Leben fanden", die durch Sterben und Werden gegangen sind. Sie leben jetzt eine erlöste und wahnbefreite Existenz. Ohne daß der körperliche Tod Ereignis wurde, ist jener vollkommene Ausgleich erfolgt, als geistige Wesen haben sie den Liebestod, die letzte und völligste gegenseitige Durchdringung und Vereinigung, die das Ende alles Weiterwünschens bedeutet, erlebt und vollzogen. Der Individualwille ist aufgehoben, die Androgyne hergestellt und ein Zustand der Erlösung und Befreiung erreicht, der „notwendig gleichbedeutend ist mit vollkommner Beruhigung" [340].

---

[340] Die, auch unabhängig von Weininger, in neuester Zeit von verschiedenen Autoren vertretene Auffassung der Androgynenlehre weicht insofern von der Böhmes und Baaders ab, als hier die Teilung des Ganzmenschen in anderer Richtung gedacht ist. Die Hälften

stellen nicht rein den Mann und das Weib dar, sondern zwei unvollkommene Androgynen, in deren einer das Männliche und in deren anderer das Weibliche überwiegt. Die Verschiedenheit der Individuen beruht nun auf der quantitativ verschiedenen Verteilung der Geschlechtseigenart auf beide Hälften, so daß einmal im Manne etwas mehr, ein andermal etwas weniger vom Weibe enthalten ist und umgekehrt. Dr. Ivan Bloch beansprucht für sich die Priorität für die Entdeckung, daß bereits Heinse im *Ardinghello* diesen Gedanken vertritt. (*Das Sexualleben unserer Zeit*, Berlin 1907.) Friedrich Schlegels Polemik gegen die „überladne Weiblichkeit" und die „übertriebene Männlichkeit" in seinen früheren Aufsätzen (vgl. Gschwind a. a. O. S. 44) beruht auf ähnlichen Gedanken. Das Ziel seiner reformerischen Bestrebungen ist die möglichste Annäherung jedes einzelnen Individuums an die vollkommene Androgyne, also die Herstellung eines möglichst günstigen Verhältnisses der männlichen und weiblichen Wesensbestandteile in den Individuen beider Geschlechter.

III. Die Mannesjahre.

1. Die Symbolik in Runges Bildern.

Der erste Schritt auf dem Wege zur Ausführung des Programms einer neuen, protestantischen Kunst sollte die Vollendung jener vier arabeskenartigen Zeichnungen sein, an denen Runge im Winter 1802—03 arbeitete, die er Tieck in Ziebingen vorlegte, und die den Titel tragen sollten: *Die Tageszeiten*[1]. — Als die Grundlage der neuen Kunst war die „geoffenbarte Religion“ festgestellt worden, aber deren mythologische Materie hatte eine Erweiterung erfahren. An die Stelle der anthropomorphisierenden Mythologie des Mittelalters und der katholischen Kirche war eine mehr naturalistische oder dynamische getreten. Nicht mehr historische Vorgänge, sondern das gesamte Naturgeschehen war die Form der Offenbarung, in der Gott Gegenstand der neuen Kunst werden sollte. Böhme hatte, aus beiden Büchern der Offenbarung schöpfend, diese Mythologie geschrieben, deren Gestalten Kräfte und kosmische Bewegungen waren. Mit ihrer Hilfe sollte an die Stelle der historischen Darstellung die „Landschaft“ gesetzt werden, um das „Bedeutende“, wie Schlegel sagte, um „Gott“ darzustellen.

---

[1] Vgl. über die weitere Geschichte dieses Hauptwerkes Runge I 226—242. Reproduktionen erschienen als Beilage zu: Sauerlandt, *Philipp Otto Runge* in dem Jahrbuch *Die Freude* Bd. IV, Düsseldorf 1905. Vgl. ferner Alfred Lichtwark, *Herrmann Kaufmann und die Kunst in Hamburg von 1800—1851* (München 1893) S. 37 f.

„Landschaft“ aber wurde es bei Runge zunächst in einem besonderen Sinne. Jakob Böhme hatte den „Geist“ für die neue Kunst gegeben, von ihm nahm Runge zugleich auch, was er die „harten, bedeutenden, von Andern gefundenen Zeichen außer uns“ nannte, die „Buchstaben“, die Mittel, um sich auszudrücken. Es war Runges Art nicht, „das Unendliche endlich“ darzustellen im Sinne der eigentlichen Maler, wie es Rembrandt getan hatte und Friedrich zumeist tat, indem er die sichtbare Welt rings um ihn zum Träger des „Geistes“ machte. Runge sah sie nicht. Er sah in sich hinein und mußte auf Mittel denken, sein Inneres, die Welt seiner abstrakten Vorstellungen durch Linie und Farbe mitteilbar zu machen. Mit Böhmes Hilfe schuf er sich ein System von Hieroglyphen, wie es seinem eigentlichen Können und seiner besonderen Neigung zum Ornamentalen am meisten entsprach. War seine Schrift für den Uneingeweihten nicht verständlich, so konnte sie doch für jeden ein „Leitfaden zu schönen Träumen“ sein. Er dachte sich die Wirkung seiner Bilder ähnlich der der Musik und verglich wohl ihre Komposition mit einer Fuge. Aber ein gewisses Nichtkönnen, das seinem großen Wollen gegenüberstand, zwang ihn auf Wege, die sich mit den Versuchen einer Programmusik vergleichen lassen. Die Mittel seiner Kunst selbst reichten nicht hin, den Inhalt zum Ausdruck zu bringen. Er mußte eine andere Kunst zu Hilfe nehmen. Und so sieht er sich genötigt, seinen Bildern eine Erläuterung beizugeben. Freilich ist schließlich auch dieser Plan nicht zur Ausführung gelangt. Seine Absichten lassen sich in seinen Briefen verfolgen. Während ihn noch der Entwurf der *Quelle* beschäftigt, schreibt er im Dezember 1802 an Tieck[2]: „Das Rechte kann ich nur nicht so sagen, und

[2] Runge I 27.

viel weniger schreiben, wie ich's meine. Ich wollte nämlich das, wie ich zu den Begriffen von den Blumen und der ganzen Natur gelangt bin, wiedergeben in Bildern; nicht was ich mir denke und was ich empfinden muß, und was wahr und zusammenhangend darin zu sehen ist: sondern, wie ich dazu gekommen bin, und noch dazu komme, das zu sehen, zu denken und zu empfinden, so den Weg, den ich gegangen bin, und da müßte es doch kurios sein, daß andere Menschen das so garnicht begreifen sollten ... Die Sache würde mich jetzt fast weit mehr zur Arabeske und Hieroglyphe führen[3], allein aus diesen müßte doch die Landschaft hervorgehen, wie die historische Komposition doch auch daraus gekommen ist. So ist es auch nicht anders möglich, als daß diese Kunst aus der tiefsten Mystik der Religion verstanden werden müßte." —

Tieck wollte zunächst eine Erläuterung zu den Bildern schreiben, oder vielmehr eine poetische Paraphrase, wie sie Runge selbst zu dem Amorbilde verfaßt hatte. Aber es kam nicht dazu, und der Maler begann selbst ein Gedicht, dessen Überschrift lautete: *Ev. Johannis Cap. 5.* Es sind vielleicht Runges beste Verse, und Tieck schenkte ihnen Lob, doch blieb das Ganze Fragment[4]. Nachdem er sich neuerlich mit Tieck beraten hatte, schrieb er an seinen Vater[5]: „Ich werde wohl mit ihm zusammen etwas veranstalten, wie die Bilder herauszugeben und für jeden verständlich zu machen; wie man nicht nach dem Spekulativen in allen Wissenschaften streben sollte, und wie alles doch nur für das Gemüt des Menschen etwas sein und nicht den Menschen aus sich heraus in eine unendliche Spitzfündigkeit und ein

---

[3] Der Ausdruck erscheint also bei Runge vor dem *Europa*aufsatz Friedrich Schlegels.

[4] Runge I 52 ff., II 219.

[5] Ebd. II 471 vom 28. März 1803 in Daniels *Nachrichten*.

immerwährendes Hypothesenbauen zerstreuen und zerstückeln soll. Würden die Bilder ohne etwas erscheinen, so könnten sie leicht eine noch größere Verwirrung anrichten, als schon da ist."

Als die Bilder radiert erschienen waren, schrieb Görres[6] statt einer künstlerischen Kritik eine treffliche und eingehende Inhaltsdarstellung, die aber keine buchstabengetreue Ausdeutung der mystischen Zeichen war, sondern eine eigene und freie Schöpfung, der Niederschlag seines eigenen Erlebnisses bei Gelegenheit dieser Bilder. Seine Böhmekenntnis leitete ihn auf den rechten Weg und die Anlehnung an Novalis[7] ließ ihn den richtigen Ton treffen. In der Tat ist, namentlich bei dem vierten Bilde, der *Nacht*, die Verwandtschaft der Grundstimmung — Giesebrecht nennt sie „Grauen und Frieden atmend"[8] — mit den *Hymnen an die Nacht* und ihrem feierlichen und zugleich triumphierenden Pathos einleuchtend. Für den Genuß und die Wertschätzung der Bilder ist nun wohl ebensowenig wie bei einer Symphonie die genaue Kenntnis des Programms, das etwa dem Autor bei der Abfassung vorgeschwebt hat, notwendig. Aus dem symbolischen Kunstwerk heraus seine

[6] *Heidelbergische Jahrbücher der Literatur* von 1808 I. Jahrgang 2. Heft „Die Zeiten". Abgedruckt bei Runge II 515 ff. Neudruck in den *Vereinsschriften der Görresgesellschaft,* Köln 1902 (14—16).

[7] „Da wollen die Dinge sich zur Ruhe neigen, hat die Erde ihre Herrlichkeit gesehen, schließen sich die müden Augenlider, es soll die neue Welt beginnen und die alte untergehen, aber nicht in Zornesfeuer, in Liebesfeuer soll sie sich verzehren; und es beginnt ein Sinken und ein Vergehen in Liebesbrunst, und es öffnet die Mutter weit die Arme, und es sinken die Kinder, im Kelche sich eng umfassend, ihr freudig in den Schoß, und betend stehen, die Händchen faltend, die Mädchen auf den Antheren, und stürzen dann nach in den Liebestod . . ."

[8] *Damaris* I 128. Vgl. auch die Verwendung der Mohnblume in beiden Werken.

gedanklichen Grundlagen in bestimmter Weise erschließen zu wollen, wird immer ein zweifelhaftes Unternehmen bleiben. Gleichwohl hat Giesebrecht es versucht, gestützt auf die Notizen, die sich in den *Hinterlassenen Schriften* finden, die Hieroglyphenschrift Runges möglichst genau zu deuten[9]. Seine Erklärung enthält vielleicht nichts geradezu Falsches, abgesehen davon, daß einzelne Symbole zu allgemein aufgefaßt sind. Aber eine solche Auslegung kann einem Werke doch nicht Genüge tun, dessen Inhalt das eigentlich Unsagbare ist, das, was sich der begrifflichen Wiedergabe entzieht.

Immerhin wird es von einigem historischen Interesse sein, auf dem umgekehrten Wege, nicht durch das Kunstwerk zum Künstler, sondern vom Künstler zum Kunstwerk vorzudringen und die Gedankenwelt sich zu vergegenwärtigen, aus der heraus Runge seine Bilder geschaffen hat, jene mystische Gott-Weltauffassung Böhmes.

Die *Tageszeiten* nahmen in erweiterter Form das auf, was die *Quelle* hatte darstellen sollen: Die Auffassung der Welt als den Offenbarungsakt Gottes, einen zugleich ewigen und zeitlosen Prozeß, ein immerwährendes Geschehen, das „Mysterium der ewigen Gebärung", ein Quellen und Aufsteigen, einen Kreislauf in ewig-gleichzeitiger Wiederholung, den Makrokosmus, der in jedem Mikrokosmus sein vollständiges Abbild findet, das Ganze, das gleich jedem seiner Teile ist, wie sich die sieben Räder der Gottheit um jeden ihrer Punkte drehen. Was den Anstoß dazu gab, zum Träger der ganzen Darstellung statt der *Quelle* die *Tageszeiten* zu wählen, ist nicht erkennbar. Man mag an Novalis' Fragment *Die Vermählung der Jahreszeiten*[10] denken, wie für die Ausführung das Gespräch Heinrichs mit dem Einsiedler über

---

[9] *Damaris* I 116 ff. [10] Heilborn I 193.

die Blumen im zweiten Teil des *Ofterdingen*[11] von Einfluß gewesen sein mag. Aus Böhme wird der Künstler direkt kaum eine Anregung für die Änderung geschöpft haben, es müßte denn der ganz äußerliche Anreiz sein, der in dem Wort „Morgenröte" liegt. Die Schilderung von der Entstehung der Tageszeiten in der *Aurora* kann für die Bilder kaum in Frage kommen. Am wahrscheinlichsten ist es vielleicht, daß die bedeutsame Beziehung der Grundfarben — von denen zwar die eine, Rot, auf zwei Tageszeiten, Morgen und Abend, kommt, während Blau der Tag und Gelb die Nacht ist[12] — die neue Form der Darstellung vorteilhaft erscheinen ließ, ist doch die Dreieinheit der Farben als das Symbol der göttlichen Dreifaltigkeit oder des Weltseins Gottes ebensogut ein Sinnbild der ganzen Welt wie die Quelle. Aber zu dem — rein zeichnerischen — Bewegungsmotiv der *Quelle* traten jetzt noch malerische Möglichkeiten, das All zu symbolisieren.

Die radierte Ausgabe der Bilder trägt den Titel *Vier Zeiten*. Es sind nämlich, nach dem Grundgesetz, daß jeder Teil gleich jedem Ganzen ist, die *Tageszeiten* zugleich auch die Jahreszeiten, die Lebensalter, die Weltperioden und Zeit und Ewigkeit überhaupt, wie Daniel Runge ausführlich auseinandersetzt[13], eine Folge von kleinen Schwingungskurven, die aber, ihrer Form nach, das genaue Abbild aller größeren und auch der größten Rhythmen darstellt, in denen alles Geschehen verläuft. Wie in der *Lehrstunde der Nachtigall* erscheint dasselbe Motiv fugenartig immer wieder, wie im ganzen, so in allen Einzelheiten. Über die beabsichtigte Unbestimmtheit und Allgemeinheit des dargestellten Inhalts hat sich Runge selbst zu dem akademischen Zeichenmeister

[11] Heilborn I 172 f.

[12] Runge I 17. [13] Ebd. II 472 ff.

J. G. Quistorp[14] in Greifswald ausgesprochen, mit dem er schon im Sommer 1803 während seines Aufenthaltes in Pommern bekannt geworden und später in dauernder Verbindung geblieben war. Quistorp erzählt in der *Greifswalder akademischen Zeitschrift*[15]: „Übrigens sprachen wir viel über die Kunst, besonders erklärte er mir Schritt vor Schritt den mystischen Sinn, welchen er in seinen *Tageszeiten* darzulegen bemüht gewesen und wovon mir manches dunkel war, auch durch seine Erklärung nicht ganz aufgehellt wurde. Diese seine Erklärungen lauteten aber großenteils ganz anders, als ich sie nachher von Görres und Andern gelesen und gehört habe. Natürliche Mystik ist vieldeutig, und die geistigen Organe sind verschieden. R. deutete die Bilder selbst verschieden, nämlich als Tageszeiten, und auch als die vier menschlichen Lebensalter."

Bei Jakob Böhme muß man auch den Schlüssel zu den einzelnen symbolischen Figuren suchen, mit Ausnahme vielleicht der einzelnen Pflanzenarten, aus denen Runge sich ein eigenes System von Symbolen geschaffen hatte. Wüßte man nicht von Runges früheren Arbeiten her, daß ihm auch die Kindergestalten das natürlich gegebene Ausdrucksmittel waren, so würde man auch deren Verwendung auf Böhme zurückzuführen geneigt sein, wenn man sich dessen Bevölkerung des Kosmos mit kindergleichen Gestalten, Quellgeistern und Engeln, vergegenwärtigt. Namentlich die prächtige Beschreibung des Engelreichs wird nicht ohne Wirkung auf den Künstler geblieben sein. — Aber Runge wollte keine „Engel" malen und auch nicht Böhmes Engelreich[16]. Seine Gestalten sind die Symbole des abstraktesten kos-

---

[14] Vgl. Runge II 233—237, I 76.

[15] Hsg. von Prof. Schildener, II. Bd. 1. Heft, 1826. Abgedruckt bei Runge II 537 f.

[16] *Aurora* 12, 31—33 38 (W. W. I 150 ff.). Vgl. S. 88 f.

mischen Geschehens, des bloßen „Aufsteigens“, „Werdens“, des „Erscheinens“, und vornehmlich wohl die Träger des Bewegungsmotivs, das den eigentlich zeichnerischen Ausdruck des Alls bilden sollte. Nicht „Dinge“ sind die Welt, sondern Bewegungen.

„Unsre liebe Mutter Erde“ im *Tag* ist nun auch nicht mehr die einfache Mutter Erde, wie Giesebrecht meint, sondern „unsre liebe Mutter in der Erde“ [17], das Ziel jener einen Sehnsucht, die nicht zum Himmel geht. Es ist die Matrix Böhmes, die „Mutter“ schlechthin, das irdische Prinzip zwar, aber doch die Gottesgebärerin, die nach dem Falle das Heil und die Erlösung wiederbringt, und identisch mit der „verschleierten Gestalt“ des *Abend* und der *Nacht*, die Giesebrecht ohne Not zur „Königin der Nacht“ erhebt [18]. Vielleicht darf man bei Runge sogar noch eine weitere Verschmelzung der Symbole annehmen und in seiner Mutter auch die „göttliche Jungfrau“, die „Jungfrau Sophia“ wiedererkennen, die freilich bei Böhme gerade das Ziel der nach oben gerichteten Sehnsucht ist. Die Bedeutung dieser Figur ist bei Runge nicht weniger schillernd als die der „Mutter“ Böhmes. Er selbst nennt sie auch Aurora und Venus [19]. Görres hat die Figur in Böhmes Sinn recht treffend und, wie Daniel Runge berichtet [20], nicht ohne Wirkung für den Maler selbst gedeutet [21]: „Die Mutter des Lebens, die Erdenmutter, die Gebenedeite, die empfangen hat, vom Geiste überschattet, die im Schoße das Wunderkind des Himmels, die junge Erde mit allen Blüten, und allen Kindern und allen Engeln trägt, und nun fromm, froh und weh und sehnend, ahnend in das Geheimnis versunken ist, und das dunkle Regen und das Quellen, Wachsen, Träumen, das Durcheinanderrauschen

[17] Runge I 20.
[18] A. a. O. S. 118.
[19] Runge I 233.
[20] Ebd. II 536 Anm.
[21] Ebd. II 519.

der Lebensströme in der Tiefe sinnend und begeistert schaut."

Auch die Lilie ist nun nicht mehr einfach die „Blume des Lichts", sondern das göttliche Prinzip in der kreatürlichen Welt, der Mensch gewordene Gott, die Menschwerdung Gottes selbst, der Akt der Offenbarung oder des Weltseins Gottes, im weitesten Sinn das ewige Sein und Geschehen überhaupt. Und wenn Runge in seinen „Rubriken zu den vier Tageszeiten" aus dem Jahre 1807[22] den Abend als die „grenzenlose Vernichtung der Existenz in den lebendigen Ursprung des Universums" überschreibt, so ist das sicherlich nicht ganz so neutestamentlich im Sinne des vierten Evangeliums gemeint, wie Giesebrecht, vielleicht nicht ohne Absicht, will[23]. Es ist weiter und kosmischer gedacht, und die Anlehnung an das Evangelium dient selbst nur als Symbol und Ausdrucksmittel für weitergehende Abstraktionen. Die Menschwerdung Christi als des präexistenten Wortes, die Vernichtung seiner Existenz auf Golgatha zur Rückkehr vom Menschsein in seinen Ursprung, das göttliche, zeitlose Sein, ist selbst nur ein Symbol des ewigen kosmischen Geschehens, Aufsteigens und Niedergehens, der ewigen Evolution und Revolution, des ewig wiederholten Kreislaufes. —

Einzelne mystische Symbole entnahm Runge direkt den Kupferstichen des Böhmewerkes. Diese stammen aus der holländischen Ausgabe (Amsterdam 1682), ein Autorname ist nicht mit in die Gichtelsche Ausgabe von 1730 gelangt, deren Herausgeber sie überhaupt nur nach ernstlichen Bedenken mit übernahm, denn „sie stammen von einer fremden Invention ab, nicht von des Autoris

---

[22] Runge I 82.

[23] A. a. O. S. 173. Giesebrecht hat die Tendenz, Runge in weitgehendster Weise für eine speziell christliche Kunst in Anspruch zu nehmen.

Geist“ [24]. Für den Erdkugelabschnitt auf den Minneliedervignetten hat bereits Daniel die Böhme-Kupfer als Quelle bezeichnet [25]. In gleicher Weise lassen sich zahlreiche andere Anleihen nachweisen [26].

[24] W. W. I 29. [25] Runge I 237.
[26]

Bezeichnung des Symbols	Bei Böhme	In den Tageszeiten	In den Minneliedervignetten
Erdkugel	Haupttitelbild Bd. I Menschwerdung Bd. II Weg zu Christo Bd. IV	Morgen Abend	häufig
Lilie	Vignette in Bd. I Ird. u. himml. Mysterium Bd. IV Gnadenwahl Bd. VI Myst. Magn. Bd. VII	wiederholt	wiederholt
Rosen	Vignette Bd. I	wiederholt	wiederholt
Engelgruppe	3 Prinz. Bd. II Dreifach Leben Bd. III Quaest. theos. Bd. VIII	Morgen, obere Leiste	3. Bild
יהדה	Sign. rev. Bd. VI (Vgl. Text: Gnadenwahl 1, 10 Bd. VI S. 8)	Morgen (mit falschem י)	3. Bild
Ternar, in Gestalt des Dreiecks	40 Fragen Bd. III Wahre Gelassenheit Bd. IV	Tag, obere Leiste	
Christus als Osterlamm	Vignette Bd. I Menschwerdung II Bd. IV Apologia Bd. V	Tag, obere Leiste	
Darst. des Heiligen Geistes	Weg zu Christo Bd. IV	Nacht, obere Leiste	
Die Schlange, die sich in den Schwanz beißt	Gespräch einer erleuchteten und unerleuchteten Seele Bd. IV S. 200 Außerdem im Text S. 203	Morgen, untere Leiste	2. Bild

Im Frühjahr 1803 entwarf Runge als Buchschmuck für Tiecks Minneliederübersetzung drei Vignetten und zwei seitenfüllende Bilder. Sie sollten in kleinerem Maßstabe dasselbe darstellen wie die *Tageszeiten*, und als eine Vorbereitung oder Einleitung zu den großen Bildern dienen. In Wahrheit sind sie eine Ergänzung, etwa der zweite Teil der Serie: Behandeln die *Tageszeiten* die mystische Kosmologie, so sind diese rasch entworfenen Vignetten die Illustrationen zur Mystik der Geschlechtsliebe. Vielleicht darf man als den zu ihnen gehörigen Text eine bestimmte Stelle bezeichnen, jene Schilderung nämlich, die Böhme von dem Schicksal der Liebe auf Erden gibt, wie die Sehnsucht nach der ewigen Jungfrau die Liebenden täuscht, und wie dann nach der „Vermischung" die Enttäuschung folgt, da die „Frau" die ersehnte „Jungfrau" nicht zu ersetzen vermag[27]. Auf dem Titelbild erscheint dann die „gar herzliche Treue und Liebe" der zwei jungen Menschen, die „rechte, paradiesische Blume". Das zweite Bild aber zeigt die Liebenden schon unter dem Zeichen der Schlange. Sie haben ihren Rat befolgt. Die Herkunft dieses Symbols[28], der Schlange, die sich in den Schwanz beißt, zeigt, daß es sich hier nicht um das „althergebrachte Symbol der Unendlichkeit" handelt, wie Giesebrecht erläutert. Dieses Zeichen rührt aus Böhmes eigener „Imagination" her, denn es erscheint im Text selbst noch einmal und wird hier ausdrücklich als das „Feuer-Rad der Essenz", das Bild des Teufels, erklärt, das dieser der armen Seele vorhält, um sie zu verführen: „Ich bin ein Fürst der Welt; So du auf Erden herrschen willst, so mußt du deine Lust gegen meinem Bilde führen, auf daß du meines Bildes Witze bekommest." Das Kind mit der ge-

---

[27] *3 Prinz.* 15, 34 f (W. W. II 204). Vgl. S. 112 ff.
[28] Vgl. Anm. 26.

flügelten Figur auf der Hand, das auf dem dritten Bilde unter der Lilie kniet und zum Himmel aufblickt, den die Engelwolke um das יהוה bezeichnet, könnte die Sehnsucht nach der ewigen Jungfrau darstellen, die durch die irdische Liebe enttäuscht und nicht befriedigt ist. Aber die „Jungfrau“ auf der Hand weist von der Erde fort zum Himmel. Die Vignette über dem ersten Gedicht, eine trauernde kindliche Gestalt unter geknickten Lilien und Rosen, bedeutet vielleicht den trauernden, ausgestoßenen Adam, der sich vergeblich nach dem Paradiese zurücksehnt nach *3 Prinz.* 15 35[29], während die Schlußvignette möglicherweise die Lösung darstellt, wie sie Runge nach Novalis für das Liebesproblem annimmt: Die endliche Erfüllung der Liebe und die völlige Vereinigung der Liebenden durch den Tod, der die Körpertrennung aufhebt. Während nämlich auf den vorhergehenden Bildern die Figuren auf der Erde stehen, oder ihre Blumen wenigstens der Erde entsprossen, schweben sie hier, frei im Raum, getrennt von der Erde, dem Reich der Gebrechlichkeit, einander selig entgegen: Sie sind vom Körperbann erlöste Seelen, die zum ewigen Einssein eingehen.

Giesebrecht hat es versucht, eine Erklärung der Bilder aus dem Tieckschen Text zu geben[30]. Wie in den Liedern sowohl Frauenminne als auch Gottesminne gefeiert werde, sollten die Zeichnungen ebenfalls die irdische und die himmlische Liebe darstellen. Aber seine Erklärung nur auf Grund des Gegebenen, der Zeichnungen selbst und des Buchtextes, bleibt mühsam und gezwungen. Eine bestimmte Herausdeutung dessen, was Runge mit den Bildern hat sagen wollen, wird auch hier ebenso zwecklos wie unmöglich sein.

---

[29] Vgl. S. 112 ff.

[30] A. a. O. S. 129 ff.

Vielleicht aber wird man auch hier außer an Böhme an Novalis zu denken haben, der in dem *Ofterdingen* ein hohes Lied der Liebe gedichtet hatte. Dieser Heinrich und diese Mathilde, deren Liebe präexistent war und nur erkannt und bewußt zu werden brauchte, stellen beide schlechthin das Männliche und das Weibliche dar, zutatenlos, als reine Geschlechtsformen von fast paradiesischer Unschuld und Nacktheit, Menschen in der primitiven Form der ersten Teilung der Androgyne, gleichsam ohne sekundäre Geschlechtscharaktere, einander genau entsprechende Hälften, die keinen Zweck und kein Ziel haben als ihre endgültige Wiedervereinigung, und auch sie soll ihre Liebe dereinst wie auf Flammenfittichen in ihre himmlische Heimat tragen. — Vielleicht darf man sie, die ja selbst Illustrationen zur Böhmeschen Liebesmystik sind, in dem Paar auf Runges Vignetten wiedererkennen. —

2. Der Ausgang.

Im Sommer 1803 besuchte Runge mit seiner Braut und seiner Schwiegermutter die Eltern und Geschwister in der Heimat. Im November verließ er Dresden endgültig, um in Hamburg zunächst seine *Tageszeiten* als Gemälde auszuführen, vor allem aber, um sich dort eine Existenz mit lohnendem Erwerb zu gründen oder wenigstens vorzubereiten. Seine „sanguinischen Erwartungen vom künftigen Kunsterwerb“, die Daniel erwähnt[31], bezogen sich auf eine Art von kunstgewerblichem Institut, an dessen Gründung Runge dachte. Seine Pläne hatte er schon im Januar seinem Vater mitgeteilt[32].

Die Reise führte ihn über Weimar, wo er bei Goethe eingeführt wurde. Als den Vermittler wird man Tieck anzusehen haben. Schon am Abend vor dem verab-

[31] Runge II 492. [32] Ebd. I 28 f.

redeten Besuch traf er zufällig bei Voigts den Dichter, der ihm sehr entgegen kam und Gefallen an ihm zu finden schien. „Er wollte es einigemal versuchen, mich durch derbe Anrede und sein starkes Ansehen aus dem Zusammenhang zu bringen; ich blieb aber darin, und werde es, will's Gott! auch bleiben", schrieb Runge an seine Braut[33]. Als er am nächsten Tage bei Goethe speiste, unterhielt sich dieser lange mit ihm und stimmte seinen Absichten beifällig zu.

Aber der Winter in Hamburg brachte Enttäuschungen nach jeder Richtung hin. Die Aussichten auf eigenen Erwerb zeigten sich als ziemlich geringe, und es scheint auch späterhin dem Maler nie gelungen zu sein, von der eigenen Arbeit leben zu können. Das durch Kriegsläufte bedrängte Handelshaus seines Bruders konnte dem Künstler wenig ruhiges Behagen schaffen. Aber es lag wohl nicht allein an den äußeren Verhältnissen, wenn er mit seiner Arbeit nicht vorwärts kam. Während die Fertigstellung der Radierungen nach den *Tageszeiten* übermäßig auf sich warten ließ und ihm die ersehnte Möglichkeit, seine Absichten weiteren Kreisen mitzuteilen, in immer fernere Zeit hinausgerückt wurde, kam er selbst mit der Ausführung der Gemälde nicht vorwärts. Unfähig zu jeder Tätigkeit, schleppte er sich qualvoll den Winter durch, bis endlich der Frühling kam, der seine Abreise nach Dresden und die Vermählung mit Pauline brachte, die am 3. April gefeiert wurde. Am 13. Mai traf das junge Paar wieder in Hamburg ein. Aber auch die veränderten Verhältnisse brachten die Schaffensfreudigkeit nicht wieder. Worauf er alles Sehnen in höchster Anspannung gerichtet hatte, das hatte er erreicht. Er hatte die Frau, um die er mit Schmerzen gerungen hatte, heimgeführt, und sein Erkenntnistrieb war befriedigt worden.

---

[33] Ebd. II 245 ff.

Nun zeigte es sich, daß darüber hinaus ein stärkerer Lebenstrieb nicht mehr vorhanden war. Der anfangs nur theoretische Quietismus wurde das wirkliche Verhängnis seines Lebens. Statt frischer Arbeitslust empfand er mit Schrecken nur Abgespanntheit und innere Leere. Die Briefe aus dieser Zeit enthalten erschütternde Klagen. — Auch wurde ihm der Mangel seines technischen Könnens schmerzlich bewußt. Unter der Anleitung von Wilhelm Tischbein und Hofrat Eich aus Düsseldorf machte er Studien, die ihn auf neue theoretische Erwägungen brachten. Statt zu produzieren, suchte er dem Wesen der Farben auf den letzten Grund zu kommen. Bevor er mit der Arbeit anfing, wollte er ein vollkommenes Bewußtsein von ihren Möglichkeiten haben. Zwar zwang er sich im Lauf der Jahre zur Arbeit an mancherlei Werken und schuf die bekannten Familienbilder, aber auch diese blieben meist unvollendet[34]. Der Zustand von innerer Qual, Gezwungenheit und Unzufriedenheit verließ ihn nicht. Sein Arbeiten blieb ein mühsamer Kampf, und das wenige, das er zu stande brachte, mußte er, ohne Schwung und frischen Trieb, einer verzagten Unlust abringen. Immer von neuem muß er sich zu der Hoffnung zwingen, endlich werde der Berg überschritten sein und der Moment kommen, in dem Leben und Schaffen ihren Anfang nähmen. Ein Jahr nach seiner Verheiratung, im Mai 1805, schreibt er an seinen Vater bezeichnende Worte[35]: „Es ist nun die Zeit da, wo ich anfangen kann, zu zeigen, was ich gewollt habe, und ich hoffe, Ihnen und der Welt zu beweisen, daß ich nicht umsonst gelebt habe, und meinen Anteil zu dem allgemeinen Streben nach der innigen Wahrheit, die dem Menschen allein alle Mühe und Not erträglich machen kann, beigetragen habe und beitrage. Meine Gedanken, die mir immer zu sehr ausge-

[34] Vgl. Runge I 215—370. [35] Ebd. II 290.

schweift und mich in den Grund der Dinge gelockt haben, wodurch ich verhindert worden bin, viel zu arbeiten, da ich die Dinge erst erkennen wollte, sind über manche Gegenstände zu einer Gewißheit und Rundung gelangt, die mich sicher arbeiten lassen, und mir mehr und mehr alle Zweifel über die Wahrheit meiner Kompositionen benehmen."

Als endlich im Februar 1810 das eigentliche Resultat all dieser Jahre voll aufreibender Mühe und Selbstqual, sein Werk über die Farben, im Druck erschien, hatte er die Freude, damit bei seinen Freunden lebhafte Anerkennung zu finden. — Der Kreis der Freunde hatte sich trotz allem bedeutsam und erfreulich erweitert. Während eines längeren Aufenthaltes in der Heimat, gerade als Runge mit seiner Familie Zeiten schwerster Sorge durchlebte — zu den Kriegsnöten war eine Katastrophe in Daniels Firma gekommen — im Herbst 1806, in einer Zeit, in der sonst fast jeder Briefverkehr stockte, begann eine herzliche und freundschaftliche Korrespondenz mit Goethe, die von dem gemeinsamen Interesse, der Farbentheorie, ausgehend, bald auch persönlicheren Charakter annahm und bis an Runges Ende treulich aufrecht erhalten wurde. Seinen Ausklang fand diese Freundschaft in Goethes schönen und aufrichtigen Zeilen an Perthes, wenige Tage vor Runges Tode:

„Daß wir Herrn Runge verlieren sollen, schmerzt mich sehr. Doch er ist jung, Hoffnung ist bei den Lebenden, und meine Wünsche können ihn nicht loslassen. Es ist ein Individuum, wie sie selten geboren werden. Sein vorzüglich Talent, sein wahres treues Wesen als Künstler und Mensch, erweckte schon längst Neigung und Anhänglichkeit bei mir; und wenn seine Richtung ihn von dem Wege ablenkte, den ich für den rechten halte, so erregte es mir kein Mißfallen, sondern ich begleitete ihn gern, wohin seine eigentümliche Art ihn

trug. Möchte er sich doch nicht so geschwind in die aetherischen Räume verlieren! Lassen Sie meine Grüße an ihn recht aufrichtig teilnehmend sein!“ [36]

Runges eigenes Schicksal erscheint abgespiegelt in den Briefen des unglücklichen pommerschen Malers von Klinckowström, die Daniel Runge in den *Hinterlassenen Schriften* mit veröffentlicht hat. Als ein Geistesverwandter, der aber noch mehr einer Stütze bedurfte, als Runge selbst, drängte sich Klinckowström mit Heftigkeit an diesen Freund, der ihm in seinen inneren und äußeren Nöten nach Kräften beistand. Klinckowström überlebte Runge lange, ohne es in seiner Kunst zu rechtem Gelingen zu bringen. Er trat zum katholischen Glauben über und starb, als Leiter eines Erziehungsinstituts in Wien, im Jahre 1835. Daniel Runge gibt einen Abriß seines glücklosen und unbefriedigten Lebens [37].

---

[36] Runge II 423. Vgl. Hans Jantzen, *Philipp Otto Runge und Goethe,* Beilage der *Hamburger Nachrichten* No. 12 vom 24. März 1907. Die Korrespondenz mit Goethe findet sich (außer einigen ungedruckten Briefen im Goethe-Schiller-Archiv) in den *Hinterlassenen Schriften:* [II 262. Am 3. Febr. 1804 wundert sich Klinckowström über Runges Anschluß an Goethe (?)]. II 307. 2. Juni 1806. Goethe an Runge (Dank für die *Tageszeiten,* Bitte um ausgeschnittene Blumen). I 88 f. 3. Juli 1806. Runge an Goethe über die Farben. Von Goethe seiner *Farbenlehre* angefügt. II 315. 22. Aug. 1806. Goethe an Runge. II 318 f. 17. Sept. 1806. Runge an Goethe (mit den ausgeschnittenen Blumen). II 329. 10. Nov. 1806. Goethe an Runge. II 329 f. 4. Dez. 1806. Runge an Goethe. II 349. 23. Okt. 1807. Runge an Goethe. II 351. 5. Nov. 1807. Goethe an Runge. II 363. 23. Juli 1808. Goethe an Runge. II 363. 5. Aug. 1808. Runges Schwiegermutter berichtet von ihrem Zusammensein mit Goethe in Karlsbad. II 370. 7. Nov. 1808. Goethe an Runge. I 155 u. 177. 23. Sept. 1809. Runge an Goethe. II 388. 18. Okt. 1809. Goethe an Runge. I 180 f. 1. Febr. 1810. Runge an Goethe. II 409. 23. März 1810. Goethe an Runge. (II 423. 16. Nov. 1810. Goethe an Perthes.) Korrespondenz zwischen Goethe und Daniel Runge: II 433 435 436. Goethe über Runge: II 513 514 525 528 f. 541 f.

[37] II 493 Anm.

Runge galt in den letzten Jahren seines Lebens trotz seiner geringen Produktivität nächst Friedrich für den eigentlichen Maler der Romantik. Der ganze Kreis von Gleichgesinnten suchte Anknüpfung mit ihm, und man wünschte seine Illustrationen und Titelzeichnungen für die eigenen Werke. Um Zeichnungen zu seinen Rosenkranzromanzen wandte sich Brentano an ihn, und dessen herzliche Briefe sind mit das Schönste, das die *Hinterlassenen Schriften* enthalten[38]. Steffens trat während seines Aufenthalts in Hamburg in herzlichen persönlichen Verkehr mit Runge[39], Korrespondenzen knüpften sich an mit Görres[40] und Arnim[41]. Rumohr wurde Runges eifriger Freund[42].

Runge war frühzeitig ein kranker Mann. Körperlich und seelisch leidend trug er seine jungen Jahre — er war der Vater mehrerer Kinder — und hoffte vergeblich auf den Zustand wirklicher Schaffenskraft und Schaffensfreude. In der Frühzeit des Jahres 1810 hinderte ihn Kranksein, Goethes Farbenlehre, auf die er sehnlichst gewartet hatte, mit voller Auffassungsfähigkeit zu lesen. Sein zerstörter Körper rieb sich langsam auf in Krankheiten aller Art. Ohne das Ziel seines Lebens, die Ausführung der Tageszeitengemälde, erreicht zu haben, um die er sich mit viel Vorarbeiten bemüht hatte, starb er nach langen Monaten peinigender Schwäche am 2. Dezember 1810 zu Hamburg.

---

[38] [I 182] I 187 f. Runge an Brentano, 5. Dez. 1809. [I 250 256, II 387] II 393. Brentano an Runge, 21. Jan 1810. II 407. Brentano an Runge, 18. März 1810. II 413. Brentano an Runge, Juni 1810.

[39] Vgl. außer Steffens a. a. O. Runge I 173, II 360 386 412.

[40] I 182 250, II 418 420 [436 437].

[41] Runge I 185, II 361. Vgl. Brentanos und Arnims poetische Nachrufe bei Sulger-Gebing und Runge II 551 ff.

[42] [II 323 349] II 359 369.

Anhang.

Herr Prof. Dr. Gotthold Klee in Bautzen stellte mir für meine Arbeit gütigst seine Abschriften ungedruckter Briefe Tiecks aus der Zeit von 1797—1803 zur Verfügung. Mit seiner Erlaubnis gebe ich fünf von den Briefen, die im Laufe der Arbeit zitiert worden sind, getreu nach seinen Abschriften hier wieder. Sie sind sämtlich an seine Schwester, Sophie Bernhardi in Berlin, gerichtet.

1.[1]

(Hamburg, 27. Juni 1797.)

Liebste Schwester,

Ich bin am Sonntage früh glücklich, gesund und recht vergnügt hier in Hamburg angekommen und ich wünsche nun von Dir recht sehnlich zu erfahren, daß Du auch gesund und wohl bist, mir fehlt sonst hier zu meinem Glücke gar nichts. Malchen läßt Dich recht von Herzen grüssen, ich denke, die Volksmärchen sind nun wohl unterwegs und auch ein Brief von Dir an sie. Wenn Du mit mir hier sein könntest, würde ich noch viel vergnügter und glücklicher sein. Meine Reisegesellschaft war, wie es mir noch immer ergangen ist, sehr lästig und langweilig. Das Wetter war sehr abwechselnd, recht wie es solchem elenden, charakterlosen Sommer geziemt, indeß hat das Wetter wie ich schon in diesem ganzen Jahr gespürt, bei weitem nicht den schlimmen Einfluß auf mich, den es sonst hatte, und das ist mir sehr lieb.

[1] Das Original in Dresden, 2 Blatt. 8°.

Ich schreibe Dir diesen Brief bei Malchen, ich werde mit ihr nach Lüneburg reisen und ich will Dir von hier aus oft schreiben. Auch dem Bruder will ich einen großen Brief schicken, schreib ihm von mir und sage ihm, welche Sehnsucht ich schon nach ihm gehabt habe. Grüsse alle meine Freunde, und dem wunderlichen Wackenroder sage, daß ich das gehörige Buch schon angefangen habe. Bernhardi soll mir irgend etwas schreiben; besonders grüsse aber die Albertische Familie, wenn Du sie siehst und Lottchen aus Hamburg.

Ich bin hier sehr vergnügt und gesund, wie es auch nicht anders möglich ist, da ich alle wohl und gesund angetroffen habe. An dem Herrn Waagen, Malchens Schwager, habe ich eine sehr interessante Bekanntschaft gemacht, er zeichnet und mahlt sehr gut und ich habe, wie Du mir leicht glauben wirst, schon viel mit ihm gesprochen, da Du mir immer den Vorwurf machst, daß ich zu geschwätzig bin. Wackenroder und Bernhardi sollen durchaus einen Verleger zum 2ten Klosterbruder schaffen, denn ich habe zu gute Ideen dazu, die ich gewiß alle vergesse, wenn er nicht bald geschrieben wird. Was aber noch viel nöthiger ist, ist das, daß Du gesund bist und wenn dies der Fall ist, so soll mich alles übrige nicht sonderlich gereuen. Bist Du aber krank, so schreibe es mir doch lieber aufrichtig, als daß Du mich mit falschen Nachrichten hintergehst, ängstige mich also nicht, auch was die Eltern machen melde mir, Wack. und Bernh. sind so beschaffen, daß sie nicht kranck werden können, das versteht sich von selbst, daß ich für diese unsterblichen Götter nicht zu sorgen brauche.

Lebe tausend, tausendmahl wohl, und glaube mir, daß ich bin

Hamburg am 27ten Junius, Dienstags.

Dein zärtlichster Bruder
Ludwig T.

2.[2]

Jena. (Anfang 1800.)

Liebste Schwester,

Vorerst nur ein Paar Worte auf deinen letzten Brief. Dem unverschämten Schneider berichte, daß ich den 1sten März gewiß sein Geld von hier abschicken werde, so daß er es den 6ten oder 7ten hat, eher kann ich nicht, will er damit nicht zufrieden sein, so mag er thun, was er will. Du wärst thöricht, wenn Du Dich darüber weiter ärgern wolltest.

Ihr zieht ja also noch weiter von den Eltern weg. Warum hast Du mir nicht von den Spitzbuben etwas umständlicher geschrieben? Das muß ja wunderbar und interessant sein. Ach, wenn Du nur gesünder wärst! Dein muntrer Brief hat mich doch auch melankolisch gemacht, ich sah Deine Stimmung so ganz darinn, die ich kenne, ich habe einmal wieder recht weinen müssen, als ich allein war. Nimm Dich doch ja in Acht, mir fällt es so oft ein, wie ich hart gegen Dich gewesen bin, es ist der rechte Satan in uns, daß wir beim Umgange lieber kränken, als lieben, und es nachher nur bereuen können. Fasse nur Muth, vielleicht wirst Du gesünder und stärker, denke nicht an sterben, das Ganze wäre ja dann nur ein Leben spielen, ein Spielen mit der Liebe, usw. Ich mag nicht daran denken. Ich könnte mich nicht damit trösten, daß wir uns gewiß wieder sehn, daß wir doch nicht getrennt sind, daß alles nur Schein, nur körperlicher Betrug ist, weil es keinen geistigen geben kann, weil alles gewiß so ist, wie wir es hoffen und wünschen. Glaube mir nur, ich würde

[2] Original in Dresden, ein beschriebenes und ein Blatt mit der Adresse. 8° und 4°. „An den Herrn Subrector Bernhardi in Berlin. — in der Oranienburgerstraße, im Hause des Kunstgärtners Robert. Durch Güte.“ (Anfang 1800.)

unaussprechlich elend sein, das habe ich in der Abwesenheit recht gefühlt. Durch die Trennung versteht man sich erst recht. Ewigkeit und Natur und der Spiegel des Universums in uns, können uns überhaupt nur aufrecht erhalten, denn ohne diese wäre der schon ein verächtlicher Mensch, der um viel geringere Beschwerden das Leben ertrüge.

Ich bin hier fast immer krank gewesen, ich kann kaum gehn, ich bin ganz mager geworden, doch jetzt ist mir wieder besser, das Kind ist allerliebst, sie hat nun schon 3 Zähne, woran sie nur wenig gelitten hat. Malchen ist auch wohl und läßt Dich und Bernhardi und die Eltern recht herzlich grüssen. Schicke mir doch ja, wenn Du etwas gearbeitet hast, auch für das Journal, Du nimmst es nicht übel, wenn ich vielleicht hie und da einen Ausdruck ändre. So den Aufsatz, der auch Schlegeln gefiel, und der doch eigentlich gegen ihn war. Daß du Schützens Gedichte nicht gefunden, thut mir leid, sag's ihm lieber, vielleicht hat er noch eine Abschrift, grüsse ihn, ich danke für seinen Brief, den ich nächstens beantworten werde. Auch Bing grüsse ja. Der Dicke scheint ja fast übermüthig, er soll nur allerhand ersinnen, Du aber lies den Jakob Böhm mit Andacht, und wir werden einen neuen Ort haben, wo wir uns begegnen, Du wirst einen neuen Sinn, ich möchte sagen, eine neue Seele bekommen, mir erscheint die Welt anders, ich weiß seitdem von Gott. Für Bernh. ist er nicht. Viel Glück zu Deinem Cajetan, der scheint ja trefflich einzuschlagen. Ich freue mich sehr, Euch die Genovefa zu schicken, ich denke, ihr sollt einen rechten Genuß davon haben. Bing dazu, jetzt sind 10 Bogen gedruckt 20 werden es, so wie sie fertig sind, schicke ich sie ab, und ihr müßt sie recht in der Andacht lesen. Auch mir dann darüber schreiben, denn Du besonders mußt mir viel darüber sagen können, und wenn

Dir das Werk nicht so gefällt, wie Dir bisher ohne Ausnahme noch nichts von mir gefallen hat, so habe ich meine Absicht ganz verlohren. Ich möchte noch weiter gehn, und sagen, es müsse Dich so entzücken, wie bisher noch keine Poesie, auch

(Das übrige ist weggeschnitten.)

3.[3]

(Jena, Ostern 1800.)

Liebste Schwester,

Ich hoffe, daß es Dir wohl geht, daß Du nicht krank bist, Du hast mir lange nicht geschrieben und machst mir dadurch grosse Angst. Auch ich habe das Schreiben unterlassen, aber Du vergiebst mir wohl, wenn ich Dir sage, daß ich leider immer noch krank bin; die Gicht in dem linken Knie macht mir noch immer grosse Leiden, auch habe ich noch nicht alle meine Kräffte wieder. Nun schob ich es bis zu Deinem Geburtstage auf, weil ich dachte, ich würde Dir zu diesem schon die Genoveva schicken können, die Du dann als ein Geschenk hättest ansehn müssen: aber die Esel von Drukkern sind nicht fertig geworden und so wurde auch mein Brief aufgeschoben. Du vergiebst mir, ich denke unaufhörlich an Dich, an Deinem Geburtstage war ich recht betrübt, daß wir ihn nicht mit einander feyern konnten: wenn Du nur nicht krank bist! Gieb mir doch Nachrichten, sage mir doch ein tröstendes Wort. Mit mir wird es jetzt etwas besser, ich bade und das scheint am meisten zu helfen, doch kann ich noch nicht allein gut gehn, wenigstens nicht über die Strasse, ich nehme auch viel Medizin, besonders um mich wieder zu stärken. Hier hast Du nun das Gedicht, und wie glücklich würde ich sein, wenn ich es nun mit euch lesen könnte, aber

[3] Original in Dresden, 2 Blatt. 8°.

ich hoffe doch, ihr sagt mir nun recht viel darüber und umständlich, wie es euch erschienen ist, ich bin so begierig darauf, als wenn dies meine erste Arbeit wäre: ihr bittet auch wohl Bing dazu, wenn ihr es lest, grüßt ihn von Herzen, ich möchte ihm gern schreiben, und komme nicht dazu; aber lest es hintereinander, nicht einzeln, wenn Ihr auch Pausen machen müst, denn es ist sehr lang.

Daß ich es wegen des Schreibtisches nicht vergesse, ich glaube, ich habe darauf noch keinmal geantwortet, sucht ihn zu verkaufen, oder wenn das nicht angeht, so verbrennt ihn im Ofen mit Feuer, denn er ist doch nicht zu gebrauchen. Was soll ich schreiben, als daß ich Dich, liebste Schwester, unendlich liebe, und daß Du das glauben mußt, sei nicht so trübsinnig, ich werde es auch, lies wenn es Dich anwandelt den Jakob Böhm, da ist die Lebensfülle, da ist der ewige Frühling, wie er nirgends mehr blüht. Dieser Mann ist durchaus mit Gott angefüllt, und keiner kann so wie er, die Seele unmittelbar zu Gott führen, besonders in der Morgenröthe. Ich lege einen Brief vom Bruder bei, der mir grosse Freude gemacht hat, und den ich auch recht weitläuftig, wie Malchen bezeugen kann, schon seit einiger Zeit beantwortet habe. Ihr hebt ihn wohl auf, oder schickt ihn bei Gelegenheit wieder zurück.

Auf Bernhardi's Buch bin ich sehr begierig, im J. Böhm ist die gröste Ansicht der Sprache, ich bekehre hier alle Leute zu ihm und bin sein Prediger. Die Genoveva mögt ihr verleihen, z. B. an Schütz und Schleiermacher, doch mit der Bedingung, daß sie es nicht weitergeben und bald wieder bringen, weiter wüste ich keinen, den es in Berlin interessieren könnte. Ihr müßt mir aber gleich und weitläuftig antworten, wenn Ihr es gelesen habt; von der Schwester denke ich was zu lernen, hier wollen die Urtheile sogar viel nicht be-

deuten (doch das unter uns) Göthe abgerechnet, der viel für mich lehrreiches darüber gesagt hat.

Unser Kind ist gesund und ganz allerliebst, sie hat jetzt 6 Zähne, die sie alle sehr leicht bekommen hat. Man kann jetzt herrlich mit ihr spielen, auch ist sie im Ganzen sehr artig.

Neuigkeiten weiß ich euch von hier nicht zu schreiben. Unter uns gesprochen, so hat die Veit einen Roman angefangen, der auch wohl gedruckt werden wird; erbärmliches Zeug, Sternbald und alles durcheinander, eigne Geschichten und Dummheiten, doch das bleibt alles unter uns, ihr werdet ihn früh genug zu sehn bekommen. Elend ist das Zeug und sie sind hier alle gegen mich und finden mich intolerant. Schickt mir doch etwas für mein Journal, ich werde es mit dem grösten Danke annehmen. An Schütz muß ich auch schreiben, die Gedichte, die Du neulich geschickt hast, sind eigentlich nicht die rechten, ich will sie ihm selber beschreiben. Grüßt ihn recht sehr von mir: aus ihm wird noch ein ganzer Poet werden, das sollt ihr sehn.

Bernhardi hat ja nun auch Literarische Aufsätze im Archiv, wir haben zwar noch keinen davon gesehn, und Schlegel schiebt seinen Brief auf, bis er das Archiv gelesen hat, läßt aber von Herzen grüssen, ich hoffe, B. nun sollst Du den Zerbino entweder ordentlich oder ironisch anzeigen, wie es Dir am besten gut dünkt.

Schickt mir doch mit der nächsten Post, die beste Abschrift meiner Oper, ich will sie nun so drucken lassen, ich denke, ihr habt sie wohl mit der ersten Schrift verglichen. — Es ist spät, die Post will gehn, ich küsse Dich tausend mahl in Gedanken, Malchen grüßt und will noch wenige Worte zuschreiben.

Ewig Dein

L. T.

[4] Ich muß Dir doch auch noch mit ein paar Worten sagen, das ich an Deinem Geburtstag Dein gedacht und Dir so viel Freude und Fröhlichkeit wie möglich gewünscht habe. Künftig Jahr feyern wir ihn wieder zusammen und dan noch ein kleines dito. Schreib recht umstandlich wie Dir die Genovefa vorkomt es ist gar was wunderschönes und wird Dir auch gewiß so erscheinen,

Was sich von uns sagen läßt, hat Tieck wohl alles gesagt, ich wünsche recht Du köntest Dorothe mal sehn sie wird immer niedlicher fängt auch an zu sprechen grüß Bernhardi und die Eltern es eilt zur Post

Deine Amalie Tieck.

4.[5]

(Dresden, September 1802.)

Schon längst, geliebteste Schwester, habe ich Dir schreiben wollen, Dir für Deine Liebe danken, Dir sagen, wie sehr ich Dich liebe, und wie es mir weh tut, wenn Du jemals daran zweifeln könntest, wenn Du verdrießliche Stimmungen, Mismuth und Melankolie, denen ich nur zu sehr unterworfen bin, anders auslegtest. Gedenke meiner mit derselben Liebe, wie ich an Dich denke, so bin ich Deines innersten Herzens gewiß. Wie geht es Dir? Ich hoffe ziemlich wohl, und euch allen. Wie freu ich mich auf dies Frühjahr, wenn wir hier beisammen leben werden. Jetzt habe ich Dir wirklich nicht schreiben können, weil ich, seit ich hier angekommen bin, Tag und Nacht an den Papieren arbeite, ich habe schon einige Nächte durchwacht, so sehr zieht mich diese Beschäftigung an, auch ist es notwendig, wenn der Druck noch vollendet werden soll. Ich freue mich,

[4] Das Folgende von der Hand Amaliens.

[5] Original in Dresden, 4 Seiten. 8°. In Klettes Verzeichnis No. 21.

welchen schönen und tiefen Eindruck Dir alle diese Sachen machen werden, ich bin so glücklich gewesen, ein Mscpt. noch zu erhalten, welches schon verlohren geachtet war, die Lehrlinge zu Sais, welches nach meinem Gefühl das Schönste ist, was er noch jemals gemacht hat. Du wirst wahrscheinlich doch die Correktur-Bogen immer mit lesen, wenn sie Schlegel erhält. Im Oktober komme ich noch wieder auf einige Tage nach Berlin. Gott gebe Dir immer Kraft und Gesundheit, und daß Du glücklich alles überstehst. Wir hätten uns noch vieles zu sagen, und doch muß ich hier abbrechen, weil ich noch Schlegel einige Worte sagen wollte. Grüße Bernhardi und küsse den kleinen Wilhelm.

(Es folgt, auf demselben Blatt, der Brief an A. W. Schlegel, der dessen Tristandichtung behandelt, vgl. Haym 811ff.)

Es mag noch der Wortlaut des Briefes an A. W. Schlegel folgen, der die Differenz beleuchtet, die über der Herausgabe des Novalis-Nachlasses zwischen den Freunden entstand[6].

(? , Juli 1802.)

Lieber Freund,

Deinen Brief, und die Abschriften der Gedichte habe ich erhalten, ich danke Dir für Deine Mühe. Da der Epigramme von Röschlaub nicht mehr und nicht bessere sind, so mögen sie lieber zurückbleiben, ich habe mir Wunder was von Menge und vortreflichem Witz dabei vorgestellt, sie sind aber mehr grob, und besonders zu prosaisch. Das Gedicht von Mnioch ist im Ganzen gut,

[6] Original in Dresden, 2 Seiten. 4°. Bei Klette No. 17. Vgl. Haym S. 811. Gehört zwischen Schlegels Briefe vom 30. Juni (Holtei III 251ff. und vom 10. Juli 1802; Holtei III 258ff.). Adresse: An den Professor Schlegel in Berlin. Abzugeben bei dem Subrektor Bernhardi auf dem Fried. Werd. Gymnasio, a. d. Jungferbrücke N. 10.

nur darf es sich bei weitem nicht mit jenem einzigen Werke vergleichen, welches mir noch immer göttlich erscheint. Das Gedicht meiner Schwester ist süß, und erfüllt mit wehmütigem Schauder. Ich will noch einige Gedichte geben, auch noch ein schönes von Schütz, das ziemlich lang ist. Ich schicke die von Hardenberg zurück, ich wuste, daß Deine Wahl diese getroffen hatte, nur halte ich das Weinlied für das schwächste im Roman: es wäre immer besser, daß man dies unterliesse, doch scheint es einmal, ob ich gleich auch einen Herausgeber vorstellen soll, daß ich gar keine Stimme haben darf, und wie gesagt, es ist mir jetzt gleichgültig. Sonst würde ich auch sagen, daß die kleinen Gedichte von Friedrich entweder garnicht, oder alle aufgenommen werden müsten. — Ich muß Dir gestehn, daß die Ursach, warum Du mir den Ofterdingen nicht schickst, mich sehr überrascht hat. Du hast, scheint es, ganz vergessen, daß Hardenberg mir und Dir[7] und Friedrich das Buch schickte, daß ich es Unger mitnahm, daß ich den Auftrag hatte, die Sprache hie und da zu ändern, daß Unger es mir zurückgab, und daß ich es auch nur unter dem Versprechen in Berlin ließ, es mir sogleich nachzuschicken. Daß es gerade wie der Wilhelm Meister gedruckt werden soll, scheint mir jetzt ganz unwesentlich, da das Buch jetzt eine andre Absicht hat, es ist gar keine Frage, daß leicht ein Verleger gefunden wird, und daß es Hardenbergs Freunde auf Subskription sollen drucken lassen, scheint mir ganz ungeziemlich, werden seine Schriften nicht auf die grössere Menge etwas wirken, und ihm ein bleibendes Denkmahl stiften, so könnten sie ungedruckt bleiben, die Freunde, die wenigen, könnten sich leicht Abschriften verschaffen, ja für diese dürfte im schlimmsten Falle alles verlohren gehn, da

[7] „und Dir" ist einkorrigiert.

sie ihn gekannt haben, und sein Umgang in ihnen muß Wurzel geschlagen haben. Du kannst ja nicht wissen, ob nicht zwischen mir und Friedrich eine Abrede wegen der Herausgabe stattfindet, ob wir nicht mit Carl Hardenberg einig sind[8], ob ich nicht das Mskpt, soweit der Ofterdingen fortgesetzt ist, in Händen habe, ob ich nicht mit einem Verleger so gut wie einig bin. Ich sage Dir, daß alles dieses der Fall ist. Auch muß durchaus gleich alles in zwei Bänden erscheinen[9], was auch recht gut möglich ist, da ich, wie gesagt, mit allem diesen schon richtig bin. Glaubst Du nun aber, daß es mir bei der Herausgabe dieses Buches um Ehre oder Vorteil zu thun ist, so werde ich mich nur von neuem ärgern. Doch wolltest Du ja selbst erst, daß ich es thue, ja gar beendigen sollte, was ich nie gethan hätte. Ich mag Dir aber das Mskpt. nicht mit Gewalt abnehmen, ich habe Dir nur meine Meinung darüber gesagt, und so kurz, weil ich verdrießlich bin. Du hast jetzt, wenn Du sonst willst, eine Gelegenheit, das Buch durch Verwandten von mir, die mich besuchen, herzuschicken, so daß es nicht nötig wäre, es der Post zu vertrauen. Du könntest jetzt auch wohl schwerlich mit Meyer etwas drüber ausmachen, da Du mit ihm in Streit bist. Lebe wohl, grüße Bernhardi's und Schütz, dem ich heute nicht schreiben kann.

L. Tieck.

Was ich mit dem Roman will? Ihn von neuem studieren, wie Du jetzt die Griechen, er gehört mir zu Böhme, zu dem ich beständige Studien mache, zu Schellings Naturphilosophie, die ich lese, zum Plato, den ich ebenfalls lese. Sind dies der Studien genug?

Dein Freund

L. T.

---

[8] Es steht: „bin“. [9] Es steht: „erscheint“.

